PRZEGLĄD POWSZECHNY

BŁOGOSŁAWIONY LUD, KTÓREGO PANEM BÓG JEGO
Ps. 143

TOM CXXXVI. Z. 7. NR. 403.

ROK TRZYDZIESTY CZWARTY.

LIPIEC 1917.

KRAKÓW ∴ DRUKARNIA I STEREOTYPIA
EUGENIUSZA I DRA KAZIMIERZA KOZIAŃSKICH.

TREŚĆ ZESZYTU 7:

PRZEGLĄD PIŚMIENNICTWA.

SPRAWOZDANIE Z RUCHU RELIGIJNEGO, NAUKOWEGO I SPOŁECZNEGO.

Upiór w poezyi Adama Mickiewicza.

Genezę romantyzmu w gronie wileńskich filomatów, w szczególności zaś początek balladowego ruchu związała późniejsza tradycya z Bürgerowską „Lenorą“. Miał to być — wedle świadectwa Odyńca — potężny skutek, jaki wśród młodzieży wileńskiej wywarła lektura rosyjskiej przeróbki Żukowskiego, odczytanej z zapałem przez Czerniawskiego w 1818 roku[1]).

Nie można oczywiście brać tego opowiadania dosłownie w całej rozciągłości. Ale jak w każdej tradycyi, tak i w tej tkwi niewątpliwie ziarno prawdy. Wrażenie musiało być bardzo silne, choć zapewne umysły były już dla jego przyjęcia przygotowane i sam temat nie uderzał bezwzględną nowością, poprzedzony produkcyą polskich dum - ballad. Przypuszczać nawet można, że data, podana przez Odyńca, jest zbyt wczesna, że „Ludmiła“ zjawiła się na zebraniu młodzieży później, może już po ogłoszeniu przeróbki Lacha — Szyrmy w 1819 roku.

Przypuszczenie to opiera się na tym fakcie, że wzmianki o Bürgerze napotykamy w korespondencyi filomatów dopiero w 1820 roku — i również z tego czasu pochodzi widoczny i realny refleks wrażenia „Ludmiły“ w postaci utworu Zana. 13. maja 1820 roku odczytano na posiedzeniu naukowem II. wydziału balladę, p. t. „Nerys“ — zaś 22. maja tegoż roku powtórzono ją na zebraniu Związku Przyjaciół. Jeśli uwierzymy słowom Odyńca, że „zaraz nazajutrz“ po odczytaniu przez Czerniawskiego „Ludmiły“ „Pan

[1]) Odyniec A. E.: Listy z podróży. I. Str. 357.

Tomasz napisał na wzór tego balladę Nerys albo Nerynę" — będziemy musieli zgodzić się, że uroczysty ingres poematu Bürgera, o którym opowiada towarzysz Mickiewicza, przypisując mu tak doniosłe znaczenie, dokonał się za pośrednictwem rosyjskiem nie wcześniej, niż w pierwszej połowie 1820 roku [1]).

Drukiem wyszła ballada Zana bezimiennie w 1824 roku w „Dziejach dobroczynności krajowej i zagranicznej" (Wilno, tom VI., str. 149). Tłumacz, jak stwierdzono, „idzie ślepo za Żukowskim"; jego praca „jest tylko nieudolnym przekładem Ludmiły" [2]).

Jedyny, skromny ślad tendencyi lokalizacyjnej dochował się we wspomnieniu „tatarskiej wojny", z której powrotu ukochanego naprożno oczekuje tytułowa bohaterka. Formie tłumaczenia nie można odmówić zgrabności: ośmiozgłoskowy wiersz parzysty płynie gładko i składnie. W stosunku do niemieckiego pierwowzoru w układzie osnowy niema żadnych zmian zasadniczych. Tylko dykcya jest różna, pozbawiona owych właściwości stylu Bürgera, które tak utrudniały zadanie tłumaczów. Przeróbka rosyjska upraszcza to zadanie. Dzięki temu, być może, doczekała się ona rychłego przekładu francuskiego: w 1817 roku ogłosił ją „Mercure de France" (4. octobre), jako „romance" p. t. „Ludmile, romance imitée de l'allemand". Nie jest wykluczone, że w Wilnie, gdzie czytano pilnie francuskie czasopisma, poznano naprzód rosyjską przeróbkę „Lenory" w tłumaczeniu francuskiem.

Praca Zana nie jest jedynym wynikiem wrażenia ballady niemieckiej w gronie filomatów. Obok niej postawić trzeba przeróbkę autora wspomnień, A. E. Odyńca, opartą na prototypie niemieckim, a wydrukowaną p. t. „Adela. Ballada z Bürgera" w 1822 roku w „Dzienniku Wileńskim" (numer czerwcowy), równocześnie z pierwszym tomikiem poezyj Mickiewicza.

W tym pamiętnym roku „Dziennik Wileński" ogłasza całą

---

[1]) Archiwum filomatów. Cz. I. wyd. Jan Czubek, Kraków 1913, tom IV. Str. 269.

[2]) Kallenbach Józ.: Kilka słów o balladzie p. t. „Neryna" w Rozprawach Akad. Umiej. wydz. fil., XIII., 1889, str. 297. — Wobec nowych materyałów muszą ustać wątpliwości co odo istnienia „Neryny", oraz autorstwa tegoż wiersza, drukowanego w „Dziejach dobroczynności", skąd wydobył go Chmielowski („Studya i szkice", tom II.).

wiązankę wierszy Odyńca, które stoją pod znakiem „germanomanii“: „Strzelec w Alpach“ i „Dziewica obca“ z Schillera, „Pasterka“ z Goethego, „Przeszkody“ z Körnera — oraz z Bürgera: „Adela“, „Myśliwiec“, „Sen ubogiej Zuzi“, do czego dodać można balladę „Lenardo i Blandina“, drukowaną z początkiem następnego roku (1823/I., str. 457).

Przeróbkę „Lenory“ ukończył Odyniec, jak świadczy wydrukowana data 21. maja 1822 roku, kiedy ballady Mickiewicza jeszcze nie zostały wydane. Drukując swoją pracę w „Dzienniku Wileńskim“, już mógł się był powołać w nocie wstępnej na przykład mistrza. Ten komentarz Odyńca do „Adeli“ jest bardzo pouczający, przedewszystkiem jako kontynuacya wywodów Lacha-Szyrmy, a zatem jako dalsze ogniwo w ogólnym zwrocie do poezyi ludowej, nowego skarbca artystycznych pomysłów. I w tym wypadku dostarcza ballada niemiecka pobudki i przykładu.

Odyniec, objaśniwszy, że „Adela“ jest tłumaczeniem „sławnej Leonory“, stwierdza, podobnie jak Lach-Szyrma, istnienie pokrewnych wątków rodzimych. „Pomiędzy naszem pospólstwem“ — pisze — „krąży powieść, zupełnie do „Leonory“ podobna; musiała nawet być kiedyś wierszem ułożona, ale jedynie z pamięci śpiewana, przechodząc z ust do ust nieuczonych wieśniaków, w małych tylko pozostała ułomkach i dzisiaj jeszcze po wsiach powtarzanych. Między innymi są cztery następne wiersze:

Miesiąc świeci,
Martwiec leci,
Sukieneczka szach, szach,
Panieneczko, czy nie strach?

a które zupełnie prawie odpowiadają niemieckim:

Der Mond der scheint so helle,
Die Todten reiten so schnelle.
Graut Liebchen auch dir nicht?

Te wiersze podały Bürgerowi pierwszą myśl napisania swojej ballady“ — opowiada Odyniec, poczem podaje znaną historyę powstania niemieckiego dzieła, któreby samo mogło autorowi „po-

dług zdania Schlegda, zapewnić nieśmiertelność"[1]). „Wieleż to i u nas podobnych powieści" — kończy przyjaciel Mickiewicza, snując te same myśli, który my dał wyraz Lach-Schyrma pod wrażeniem niemieckiej ballady. Tylko gdy tamten mógł dopiero przeczuwać przyjście „polskiego Bürgera" — następca jego już stwierdza jego wystąpienie. „Życzyćby należało" — pisze Odyniec — „aby znakomitsze talenta baczniejsze na ten przedmiot oko zwrócić chciały. Dał nam już przykład Pan Mickiewicz, który w swoich wzorowych balladach wiele z pieśni gminnych korzysta".

Jak z objaśnienia autora wynika, „Adela" Odyńca wyszła z tego samego założenia, co „Kamilla i Leon" Szyrmy: miała wykazać na przykładzie obcym możliwość zużytkownaia ludowych wątków w artystycznej przeróbce i zachęcić przez to do stworzenia na tej drodze rodzimych dzieł sztuki. Ten wzór obcy nadawał się jako pokaz szczególnie z tej przyczyny, że podobne wpływy istniały w wielkiej liczbie w polskiej tradycyi ludowej, na co można się było powołać. Tak też czynią obaj tłumacze „Lenory", rozwijając zupełnie te same myśli i tem samem kończąc je wezwaniem.

Z tą patryotyczną tendencyą łączy się również wspólny kierunek zmian w obu przeróbkach. Ten jest o wiele dawniejszy i pozostaje w związku z ogólnym rozwojem polskiej „dumy" historycznej, która, od najdawniejszych „dum" Niemcewicza począwszy (1791), usiłuje nadać obcym pomysłom koloryt polski zapomocą czysto zewnętrznych środków, to jest przez zmianę imion, oraz przeniesienie miejsca i czasu akcyi na polski grunt historyczny. Ciągle świeże wspomnienie udziału Polski w Napoleońskich bojach sprawia, że ip Odyniec, po tylu innych polskich „rapsodach", wysyła Zbigniewa, kochanka Adeli, „z Poniatowskim na wojnę" i każe zginąć mu na polach Raszyna („Teraz wracam z pod Raszyna"). Na tem jednak kończą się zmiany Odyńca, nie dotykając wewnętrznej zawartości i toku osnowy poematu Bürgera.

Forma przeróbki Odyńca, jakkolwiek nie oddaje onomatopoji oryginału, naśladuje wzór swój ze wszystkich dotychczaso-

---

[1]) Por. Schlegel A. W., Charakteristiken II. Bd.: Lenore „die ihm (sc. dem Verfasser) unsterblichen Ruhm sicherte, auch wenn er sonst nichts gedichtet hätte".

wych najudatniej. Odyniec zatrzymuje oktawy, używa przekładanych rymów ośmiozgłoskowych, skracając je w dwóch ostatnich wierszach do sześciu zgłosek, rymujących parzysto — a nawet buduje refren o męskim rymie: „Parska rycerz, parska koń! Świszcze wicher, tentni błoń". Skutkiem tego dochowało się w znacznym stopniu wrażenie ruchu, spotęgowane dykcyą żywą, używającą obficie pytań, wykrzyków i powtarzań.

Tej postaci przeróbki nie zachował Odyniec, ogłaszając ją na czele pierwszego tomiku poezyi (Wilno 1825). Nie tylko przywrócił właściwy tytuł („Lenora"), ale pozmieniał wiele, nie zawsze szczęśliwie, w samej osnowie. We formie usunął rymy męskie — w treści opuścił w zupełności trzecią od końca zwrotkę, opisującą przemianę kochanka w szkielet trupi. Całą akcyę cofnął wstecz — jak to czynili tłumacze angielscy — w czasy wyprawy wiedeńskiej Jana Sobieskiego; zmienił niejeden szczegół w dyalogu matki z córką, oraz w trwożnem zachowaniu się Lenory od początku piekielnej jazdy. Wstawiwszy nadto wzmiankę o „dziedzińcu zamkowym", pozwolił się domyślać, że bohaterowie należą do wyższej sfery towarzyskiej — podobnie jak to uczynił Mickiewicz w swojej „Ucieczce".

Te zmiany późniejsze uczyniły stosunek pomiędzy tłumaczem a oryginałem o wiele luźniejszym. Wykazał to współcześnie krytyk „Biblioteki polskiej", polemizując z bardzo pochlebną opinią Podczaszyńskiego w romantycznym „Dzienniku Warszawskim"[1]). Przyznawał wprawdzie redaktor „Biblioteki", Fr. Sal. Dmochowski, że tłumaczenia Odyńca „w czytaniu brzmią przyjemnie, prócz małych niepoprawności"; że „znajdują się w nich niektóre strofy doskonale przełożone, w ogólności jednak grzeszą niewiernością". W szczegółowem zestawieniu z oryginałem wykazywał krytyk owe zmiany, usprawiedliwiając je do pewnego stopnia trudnościami formy niemieckiego wzoru. Nadto — pisał — „Bürger i dlatego

[1]) Zob. „Dziennik Warsz." 1825, I. str. 434. Recenzent, omawiając szczególnie obszernie przekład „Lenory", stwierdza, że pomimo surowej i niesprawiedliwej krytyki Schillera uczuł Odyniec całą wartość tego dzieła". Wspomnianą tu krytykę Schillera zamieściła bezimiennie „Jenajska Gazeta literacka" w 1791 roku (styczeń).

do tłumaczenia jest trudny, że z mocą łączy niezmierną prostotę". Stąd wynika najcięższy zarzut krytyka: Odyniec wypaczył tę prostotę głównie przez to, że „z prostej dziewczyny zrobił jakąś księżniczkę"[1]).

Sąd Dmochowskiego nie zaszkodził pracy Odyńca, jak nie zaszkodziła „Sonetom krymskim" późniejsza krytyka tego samego pióra. „Lenora" Odyńca uchodziła za najlepsze tłumaczenie „królowej ballad". Tak sądzili o niej poeci-romantycy, a sąd ten podzielali etnografowie. Gołębiowski skorzystał, jak się zdaje, z wstępnych objaśnień Odyńca — powtórzonych z pewną zmianą w zbiorze „Poezyj" — i opowiadając o upiorach, powtórzył dosłownie czterowiersz, zapisany przez Odyńca („Księżyc świeci...")[2]). Kolberg w podobnym ustępie odsyła do wiersza Mickiewicza („Upiór"), a nadto zaleca „czytać Bürgera albo piękne naśladowanie A. G. Odyńca" na dowód, że „nieboszczyk stawić się może na wezwanie któregobądź z krewnych lub przyjaciół"[3]). Dopiero w późniejszym czasie Julian Klaczko, pisząc porównanie „Lenory" z „Ucieczką", wydał o pracy Odyńca sąd ujemny.

* * *

Kiedy powstała „Ucieczka" Mickiewicza? Poważna część krytyków utrzymuje, że po wyjeździe z Rosyi, na krótki czas przed ogłoszeniem drukiem w poznańskiem wydaniu „Poezyi" z 1832 roku. Sam poeta dodał tutaj przypisek, w którym objaśnia: „Ta powieść znajoma jest ludom wszystkich krajów chrześcijańskich. Poeci rozmaicie ją przerabiali. Bürger ułożył z niej sławną swoją „Lenorę". Nie znając piosnki gminnej niemieckiej, nie można wiedzieć, o ile Bürger rzecz i styl odmienił. Niniejszą balladę ułożyłem podług piosnki, którą niegdyś słyszałem w Litwie, śpiewaną po polsku. Treść i układ zachowałem wiernie, ale wierszy gminnych ledwie kilka zostało mi się w pamięci i te służyły mi za wzór stylu".

[1]) Por. „Biblioteka Polska", Warszawa 1825, III., str. 267, art. p. t.: „Rozbiór I. tomu poezyi p. Odyńca".
[2]) Gołębiowski Łukasz, Lud polski..., Lwów 1884, tom II., str. 144.
[3]) Kolberg, Lud, 17/II. Lubelskie, str. 95—96.

Odyniec, którego pamięć zresztą często zawodziła, orzekł po wielu latach, że „Ucieczka“ napisana została „niewątpliwie“ w Poznańskiem [1]). Klaczko, który tej balladzie przypisuje znaczenie i myśli, jakich z pewnością nie miał poeta przy jej tworzeniu — doszukuje się ideowego związku pomiędzy tym wierszem, a dziejami z epoki drezdeńsko-paryskiej i nazywa „Ucieczkę“ „bezwiedną i tajemniczą przedgrawką“ „Ksiąg pielgrzymstwa“, „Arcymistrza“, „Rozumu i wiary“ i t. p. — „pierwszym, bezwiednym symptomem głębszego, religijnego kierunku w psychologicznym i poetycznym rozwoju naszego mistrza“[2]).

Zdanie Chmielowskiego, który zalicza „Ucieczkę“ do najwcześniejszych ballad Mickiewicza, jest odosobnione. Argumenty tego krytyka, który powołuje się na wrażenie „Lenory“ w gronie filomatów, na „Nerynę“ Zana i analogie formalne z „Liliami“ — nie trafiły do przekonania [3]).

Zdaje się, że w tej sprawie, spornej mimo wszystko, jedna rzecz nie może ulegać wątpliwości, a mianowicie: pomysł i sposób wykonania „Ucieczki“ należy bezwarunkowo w całości i szczegółach do grupy ballad wileńsko-kowieńskich. Późniejsze „Czaty“ i „Trzech budrysów“ są już w typie odmienne — tem mniej może być „Ucieczka“ uważaną za „przedgrawkę“ do „Ksiąg pielgrzymstwa“. Wszystko łączy ten wiersz z epoką wileńsko-kowieńską; nic nie wiąże go z czasem emigracyjnym, kiedy urodził się „Konrad“, a okres ballad należał do dawnych czasów sielskich, anielskich. Powstanie „Ucieczki“ po 1830 roku byłoby czemś zgoła oderwanem i niezrozumiałem, zarówno na tle indywidualnego rozwoju twórcy „Dziadów“, jak i w historyi polskiej ballady, a w szczególności w owej ważnej partyi tej historyi, która opracowuje tematy lenorowe. „Malwina“, „Alondro i Helena“, „Kamilla i Leon“, „Nerys“, „Ucieczka“, „Adela“ — to jedna, gatunkowo i history-

---

[1]) Mickiewicz Ad., dzieła wyd. Tow. liter., Lwów 1900, IV., str. 553.

[2]) Zob. Klaczko J., Lenora i Ucieczka — przedrukował Hösick F. w „Jul. Klaczki zapomnianych pismach polskich“, Kraków 1902. O przekładzie Odyńca mówi Klaczko, że „wszystkie niemal ważniejsze rysy (oryginału) zaciera“.

[3]) Chmielowski P., Ad. Mickiewicz, Warszawa 1898, I.

cznie związana ściśle grupa balladowa, rozmieszczona na bliskiej przestrzeni lat, w których urabia się postać polskiego romantyzmu. Nie można z tego ściśle spojonego łańcucha ewolucyjnego wyrywać jednego, najpiękniejszego ogniwa — i przerzucać je z pogwałceniem prawdy historycznej w zupełnie różne czasy.

Mickiewicz, wszedłszy w okres ballad, zaczął zużytkowywać wątki ludowe, które napotkał „niegdyś", w czasach nowogródzkich, w tradycyi ludowej — podobnie jak dawniej podpatrzony obrzęd pogrzebowy dziadów zrodził późniejszy pomysł arcydzieła. Wydając drukiem „Ucieczkę" w 1832 roku, powołał się w przypisku na dawne, litewskie czasy, wcale nie twierdząc, jakoby balladę stworzył później, po wyjeździe z Rosyi. Tekst tego objaśnienia dowodzi przeciwnie, że sam twórca umiejscawia poemat w młodzieńczym okresie pobytu na Litwie. Nie może też być inaczej, choćby nawet zgodzić się na wątpliwe świadectwo Odyńca, które oznacza co najwyżej, iż materyalna strona wykończenia od dawna gotowego pomysłu została przeprowadzona później, w chwili podjęcia wydania zbiorowego.

Dlaczego jednak poeta nie ogłosił wcześniej swojego utworu? Od tego wstrzymać go mogło istnienie kilku już przeróbek „Lenory", oprócz dum Niemcewicza niemal równoczesne pojawienie się przekładu Lacha-Szyrmy, Zana i Odyńca. Wśród „Ballad i romansów", w których polska poezya romantyczna dochodziła do samopoznania własnej swojej mocy, przeróbka, choćby najświetniejsza, pomysłu, zużytkowanego w tak głośnej i tylokrotnie u nas spolszczonej balladzie niemieckiej — nie była na miejscu. Już tego dokonali inni, najbliżsi, przedewszystkiem Zan, którego „Nerys" dwukrotnie była odczytana w gronie przyjaciół. Przyznawano temu tłumaczeniu wartość niepospolitą. Dopytywała się o nie skwapliwie „niebieska Marylka": 29. września 1822 roku pisała do Zana z Bolcienik: „Krasiński prosił mię, abym mu przysłała Herinę i Twardowskiego Tomasza Zana, gdyż Morawski, generał-poeta i partyzant romantyczności, chce wielce poznać poezye pana Tomasza. Jeżeli nie zechcesz mię skompromitować, przyszlij mi, a ja natychmiast będę się starać odesłać do Warszawy". W kilka miesięcy później donosi Maryla w liście francuskim autorowi „Hedyny", że

zdobyła nareszcie kopię jego dzieła, jednak pełną błędów; posyła zatem autorowi rekopis, z prośbą o korektę i zwrot jak najszybszy... *„car Krasiński me tourmente pour l'avoir"*. (list z 1823 roku, 20. lutego).

Być może, iż skutkiem tych wszystkich okoliczności zaniechał Mickiewicz ogłoszenia, względnie ostatecznego wykończenia „Ucieczki", nie drukując jej jeszcze i później, w wydaniu petersburskiem (1829), obok „Czatów" i „Trzech Budrysów". nie mniej jednak utrzymujemy, że „Ucieczka" jest wynikiem zajęcia się w Polsce balladą niemiecką — a w szczególności tego wrażenia, które w gronie filomackiem wywarło dzieło Bürgera.

Genezę „Ucieczki" wyobrażamy sobie jako skutek takiego samego procesu myślowego, jaki dokonał się w zadziwiająco analogiczny sposób w głowie dwóch tłumaczy „Lenory", Lacha-Szyrmy i Odyńca. Ballada niemiecka przypomniała rodzime motywy ludowe, z tego zaś siłą skojarzenia wyrosła idea wyzyskania własnych tradycyj i wezwanie pod adresem „polskiego Bürgera", oraz zlekka zaznaczone zmiany lokalizacyjne w osnowie tłumaczenia. „Polski Bürger", rozumiany dosłownie i zbyt ciasno, powinien opracować temat lenorowy, uwzględniając jak najszerzej pokrewieństwo wątków — w znaczeniu szerszem powinien stworzyć kreacyę oryginalną, równą w wykonaniu, a niezależną w pomyśle od niemieckiego arcydzieła.

Mickiewicz dokonał obu zadań: jako autor „Ucieczki" i jako twórca „Ballad". Genialne rozwiązanie tego problemu musiało się było dokonać w tym samym czasie, jako zasadnicza część składowa całokształtu pracy twórczej w epoce wileńsko-kowieńskiej.

Mickiewicz miał w ręku ten numer „Pamiętnika Naukowego" z 1819 roku, w którym Lach-Szyrma tłumaczy „Kamillę i Leona"; 30. marca tegoż roku podawał na posiedzeniu przyjaciół „wiadomość naukową" z lutowych zeszytów tego czasopisma [1]). Czytał też zapewne artykuł Szyrmy o „Lenorze", drukowany w drugiem półroczu w „Pamiętniku Naukowym". W tym czasie rozpoczął już poeta na dobre kurs „germanomanii", „w języku

[1])Zob. „Nieznane pisma Ad. Mickiewicza. Wyd. Józef Kallenbach". Kraków 1910.

niemieckim bardzo wiele... postąpił i zapomocą dikcyonarza czytał dosyć prędko“ (list do Czeczota z listopada 1819 roku). „Nerys“ Zana, czytana w maju 1820 roku, nie zastała poetę nieprzygotowanym, jakkolwiek niewiadomo, czy w tym czasie już poznał niemiecki oryginał.

Bürgera wspomina po raz pierwszy Malewski w liście do Mickiewicza z 24. listopada 1820 roku; projektując wydanie zbiorowego „almanaku“, powołuje się literacki doradca Mickiewicza-filomaty na takież wydawnictwo niemieckie „Bürgera, Schillera“, które „więcej w Niemczech robiły skutku, niż „Dziennik Wileński“, „Pamiętnik Karszewski *et Compagnie.*“

W lutym następnego roku (10. lutego 1821) wyrzuca tenże przyjacielowi, że zbyt długo przetrzymuje dzieła Goethego. Jest to czas, kiedy entuzyazm Mickiewicza dla poezyi twórcy „Ideałów“ nieco osłabł pod wpływem rozczytania się w dziełach Goethego. Obaj poeci niemieccy, Schiller i Goethe, zajmują bardzo silnie wyobraźnię poety, jednak nie do tego stopnia, ażeby nie upominał się o przysłanie utworów Bürgera, co mu przyobiecuje Malewski pod warunkiem zwrotu poezyi Goethego („Bürgera nie będę mógł ci inaczej dostać“).

Jakoż posłał Malewski ostatecznie żądane wiersze autora „Lenory“: 6. czerwca tegoż roku (1831), zachęcając Mickiewicza do napisania wiersza na obchód jubileuszu założenia uniwersytetu — pisze Malewski: „Na tę uroczystość Batorego czyż nic twego nie posłyszymy? Czytałeś w Bürgerze wiersz na Georgia Augusta; nasza *Batoria Augusta* warta także pamiątki“.

Najsilniej oczywiście zajęła wyobraźnię poety „królowa ballad“. Szkicując historyę tego rodzaju literackiego w przedmowie do pierwszego tomiku poezyj, wyznaczył Mickiewicz „Lenorze“ wśród ballad niemieckich naczelne miejsce. „W drugiej dopiero połowie przeszłego wieku (1773)“ — pisał — „Bürger sławną „Lenorą“ i wielu innymi wzorami obudził mnogich naśladowców. Odtąd literatura niemiecka po angielskiej jest najbogatszą w ballady“. Do Mickiewicza również zwraca się młody adept poetyckiego kunsztu i tłumacz Bürgera, Odyniec, z prośbą o napisanie wstęp-

nego artykułu dla własnego przekładu „Myśliwca“ („Der wilde Jäger“), zamieszczonego w 1822 roku w „Dzienniku Wileńskim“. W tej bezimiennej notatce skreślił Mickiewicz krótką biografię niemieckiego poety, wspomniał zbiorowe wydanie jego pism z 1789 roku, zacytował „głośną, choć często niesprawiedliwą recenzyę“ Schillera, godząc się w końcu na ogólny sąd Schlegla, podkreślający szczerość uczuć i „niejakąś serdeczną prostotę“, zwłaszcza w balladach i pieśniach Bürgera, moc i naturalność wyrażeń, wreszcie szczęśliwe użycie wyrażeń gminnych.

Sam Mickiewicz podkreślił od siebie znaczenie Bürgera w literaturze niemieckiej. „Nikt nie może się szczycić równą, jak on, popularnością w Niemczech. Ballady i pieśni Bürgera, powszechnie między ludem śpiewane i powtarzane, stały się śpiewami narodowymi i obudziły talenta wielu młodzieńców, jako to: Höltego, Müllnera i t. p. On nadał balladom ten charakter, jaki one dotąd u Niemców zatrzymały. Najpiękniejsza z jego poezyi „Leonora“, słusznie zwana k r ó l o w ą b a l l a d, przełożona na wszystkie prawie języki stałego lądu, znalazła i w Anglii wielu tłumaczów, a między nimi sławnego Walter-Skotta. Drugie po niej miejsce trzyma „Myśliwiec“ („Der wilde Jäger“).

Nigdy później, o ile wiemy, nie powrócił Mickiewicz do tak intenzywnego zajęcia się balladą Bürgera. „Germanomania“ naprowadziła go i na ten wzór poetycki, podobnie jak odkryła przed okiem jego duszy piękności dzieła Schillera i Goetego. W ścisłym, niemal przyczynowym związku powstaje z „germanomanią“ — „balladomania“ Mickiewicza. Tutaj „królowa ballad“ miała szczególnie wdzięczne pole działania. Najbliższym i najbardziej bezpośrednim skutkiem tego wpływu jest „Ucieczka“, której pomysł nie mógł powstać, jak sądzimy, w zupełnem oderwaniu i po zamknięciu okresu ballad wileńsko-kowieńskich — ale łącznie z niemi w latach 1820—1821.

Konstrukcya osnowy „Ucieczki“ obejmuje te same, co w „Lewrze“, trzy składowe części: rozpacz dziewczyny, oczekującej napróżno powrotu kochanka z wyprawy wojennej, rozmowę z matką i opis śmiertelnej jazdy, zakończonej tragicznie na cmentarzu. Pomiędzy drugą a trzecią partyą tego poetyckiego tryptyku

wstawił mistrz polskiej ballady część zupełnie nową, poradę kumy-widmy. Skutkiem tego polskie opracowanie tematu lenorowego objęło cztery epizody w odmiennem wzajemnem ustosunkowaniu, uposażone szeregiem motywów, obcych niemieckiemu dziełu.

Część pierwsza zrywa z chronologicznem umiejscowieniem akcyi, oraz z obowiązującą dotąd tendencyą przenoszenia jej na grunt polskiej historyi. Czas „dumy", poprzedniczki ballady, przeminął. Mistrz polskiego romantyzmu porzuca uboczne, obce ludowemu tonowi względy; posuwa się nawet dalej, aniżeli czynili to angielscy naśladowcy Bürgera, którzy dla uniknięcia anachronizmu cofnęli akcyę „Lenory" w czasy średniowiecza. Mickiewicz, zapatrzony, być może, w ludowe wzory angielskie („Duch Wilhelma"), porzuca wszelki historycyzm, zaznaczając odrazu najkrócej:

On wojuje — rok upłynął,
On nie wraca — może zginął.
Panno, szkoda młodych lat:
Od Książęcia jedzie swat.

Skąd ten „książę" w ludowej baśni? Nie znaleziono go dotąd w tej formie, o ile wiemy, w tradycyi ludowej [1]). Należy też przyjąć, że to przeniesienie akcyi do „pałaców, sterczących dumnie", jest literackim pomysłem. Mickiewicz w przedmowie do „Poezyi" dał następującą definicyę ballady angielskiej: „Jest to powiastka, osnowana z wypadków życia pospolitego albo z dziejów rycerskich, ożywiona zwyczajnie dziwnością ze świata romantycznego, opiewana tonem melancholicznym, w stylu poważna, w wyrażeniach prosta i naturalna".

„Ucieczka" która odpowiada w zupełności temu określeniu, kombinuje „wypadki życia pospolitego" ze światem rycerskim za pośrednictwem epizodycznej postaci księcia; ta stanowi zarazem przeżytek po dawnej „dumie" rycerskiej, utwierdzony powieścią Walter Skota. W polskim romantyzmie owa kombinacya dwóch światów utrzymuje się na stałe, pomimo to, że już przeróbce Odyńca

[1]) Wollner W., der Lenorestoff in der slavischen Volkspoezie (zob. „Archiv für slavische Philologie" VI. Berlin 1882. Autor cytuje jedyną pieśń małoruską, w której bohaterowie pochodzą ze sfery szlacheckiej. Str. 248).

zrobiono zarzut z tego powodu. Zupełnie wystarczające poetyckie uprawnienie dał jej ostatecznie — Słowacki w „Balladynie“.

Rozpacz osamotnionej kochanki w „Ucieczce“ powiększa groźba przymusu małżeńskiego. Ten nowy motyw wprowadził Mickiewicza do pierwszej części ballady, zgodnie — jak stwierdzono — z ludową tradycyą [1]). Naprowadzić na to mogło go podanie, zanotowane już we wspomnianym artykule Lacha-Szyrmy z 1819 roku. Nadto motyw ten odpowiadał przedziwnie subjektywnym przeżyciom poety, z których wyrosły „Dziady“. Czem była dla Gustawa miłość do Maryli — wiemy dobrze. „Upiorem“ zjawi się w „Dziadach“, płacząc nad utraconą na zawsze możliwością szczęścia. W rozlicznych waryantach poruszy problem stałości i wierności ubogi rycerz Poraj, którego od książęcej córki oddziela różnica społecznej sytuacyi. O ileż więcej pogłębi się ten rozdział z chwilą, kiedy zjawia się współzawodnik do ręki „panny“, rozporządzający majątkiem i tytułem! Jak ciężkie staje się położenie córki, jak trudno obronić się jej przed naciskiem ze strony matki:

Książe ucztuje we dworze,
A Panna płacze w komorze.

— — — — — —

Matka troszczy się i biedzi,
Książę dał na zapowiedzi.

Zupełnie niezależnie od „Lenory“ toczy się akcya „Ucieczki“, wprowadzona odrazu na inne tory. Z nadzwyczajną prostotą i zwięzłością, z genialnem wyzyskaniem kontrastu K(siążę — Panna — Matka) rozwija się dramat dziewczyny w pierwszej części ballady. Książę wesoły i pewny siebie, panna zapłakana i raczej umrzeć gotowa, „gdy on nie żyje“ — matka niespokojna i stroskana jej oporem. Ta „matka“ nie ma nic wspónego z rodzicielką

[1]) Por. Biegeleisen H., Tło ludowe ballady Ad. Mickiewicza p. t. Ucieczka. „Świt“ 1885, tom II. I. Wollner i Biegeleisen cytują podanie p. t. Ucieczka z Zamorskiego „Podań i baśni ludu na Mazowszu“, w którem występuje motyw małżeńskiego przymusu — za nimi powtarza Grudziński St. w „Lenore in Polen“ (Sprawozdanie gimnazyum w Bochni, 1890), dodając nową, analogiczną wersyę z okolic Bochni.

„Lenory“. Ani śladu w niej protestanckiego gadulstwa. Nie wdaje się w żadne teologiczne dysputy z córką, występuje na drugim planie jako sylwetka, zaznaczona w kilku rysach, a mimo to plastyczna. Nie potrzebuje zresztą wcale ostrzegać córki przed karą Bożą. Ta bowiem nie bluźni, nie wydziera „kruczych włosów“, nie wyłamuje rąk, nie krwawi piersi. Boleje w cichości, więdnie, jak kwiat jesienią i blednie, „jak księżyc w nowiu“ — i powtarza tylko upornie:

Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do smętarza,
A pościelą chyba w trumnie.
Ja umrę, gdy on nie żyje,
Ciebie, matko, żal zabije!

Po krótkiej rozprawie z matką, w krytycznej chwili, kiedy już ksiądz z przedślubną spowiedzią oczekuje oblubienicy — zjawia się z radą i pomocą „kuma, widma stara“, wysłannik sił nieczystych, wrogich Bogu i Kościołowi („Wypędź księdza, wypędź klechę, Bóg i wiara, sen i mara!“). Rozpocznie się działanie „m a l e f i c i m u“, najzgodniejsze, wbrew dawniejszym zapatrywaniom, z baśnią ludową, z licznemi amplikacyami lenorowego tematu[1]).

Panna grzeszy — jeździec śpieszy,
Klęto ducha — klątwy słucha:
Panno, Panno, czy nie strach?

(Por. refren w „Lenorze“: „Graut Liebchen auch vor Todten?“).

Ostatnia część „Ucieczki“ odpowiada najwięcej „Lenorze“. względnie „Ludmili“. W utworze Mickiewicza stanowi część ta epizod główny, obejmujący 128 wierszy wobec 37-miu wierszy wstępu. Podczas gdy poprzedzające zjawienie się upiora wypadki skupił poeta w sposób niezmiernie zwięzły, szkicując ledwo zasadnicze punkty — końcową część poematu opracował szczegółowo, tworząc oryginalną kombinacyę wątków ludowych. Z motywów,

---

[1]) Zob. „Dzieła“ Mickiewicza, cyt. wych. IV. Uwagi wydawcy (W. Bruchnalskiego). Co do grupy słowiańskiej porównaj Wollnera i Grudzińskiego.

użytych przez Bürgera, jedne zatrzymał, inne natomiast skreślił, zastępując je nowymi.

Przyzwany czarami duch — zjawia się. Przybycia jego nie zwiastuje głośny tentent konia, jak w „Lenorze“ i rżenie rumaka w „Ludmili“, brzęk ostróg i skrzyp wschodów — ale, jak w balladzie angielskiej, głęboka cisza uśpionego zamku, sen straży i milczenie brytana, który „który jakby głosu nie miał, Zawył z cicha i oniemiał“. Wybiła północna godzina duchów — w „Lenorze“ zjawia się upiór przed 11-tą — ma zacząć się misteryum [1]). Tylko „panna słyszy dźwięk podkowy“: skrzypnęły wrota, ktoś, jakby ostrożnie, stąpa „w przysionkach długich, I otwiera się drzwi troje“. Wytwarza się nastrój tajemny, niepokojący, o wiele subtelniejszy, aniżeli ten, który wywołują jaskrawe efekty w dziele niemieckiem. Zamiast przerażenia — niepokój, „ton melancholiczny, styl poważny, wyrażenia proste i naturalne“. Studyum ballady „brytańskiej“ nie pozostało bez rezultatu. Zamiast krzykliwego kochanka Lenory, który doprasza się o wpuszczenie („Holla, Holla! Flau'auf mein Kind!“) — zjawia się cicha, biała mara, pokrewna w aparycyi „cieniom“ Ossyana i „Duchowi Wilhelma“:

Wchodzi jeździec cały w bieli
I usiada na pościeli.

Niema w rozmowie kochanków, prowadzonej przy odgłosie szalejącej burzy, namawiań Wilhelma doy nocnej wycieczki i ociągań się Lenory; — to wszystko pominął poeta polski w swojem arcydziele. W milczeniu przybywa duch ukochanego — w cichości też obojga „słodko, prędko czas ucieka“. Zbliżyła się godzina powrotu:

Wtem koń zarżał, jękła sowa,
Zegar wybił... [2])

---

[1]) Czas akcyi w „Ucieczce“ przesunął poeta na późniejszą porę, być może za przykładem Żukowskiego.

[2]) Por. w „Nerynie“: Niestety! już wyją sowy.

— — — — —

Słyszysz, jak rże koń srogi.

Duch musi powracać, skąd przybył. „Pannie“ zostawia do woli: pozostać, albo jechać razem. Ta nie waha się ani chwili, nie zasłania się spóźnioną porą i niepogodnym czasem. Również opuszcza poeta polski opis dosiadania konia. Przystępuje odrazu do obrazu śmiertelnej gonitwy, który tylko w ogólnym pomyśle wiąże się z odpowiednią częścią „Lenory“ — w szczegółach zaś jest zupełnie oryginalny.

Ludowe jądro tego słynnego epizodu, wspólne wszystkim niemal t. zw. lenorowym tematom, stanowi owa zwrotka, zanotowana już przez pierwszych polskich tłumaczy Bürgera, o której dobrze u nas wiedziano, że była punktem wyjścia dla kreacyi niemieckiego dzieła. Zauważono natychmiast, że takie same wiersze żyją w polskiej legendzie ludowej. Odyniec zanotował ją, jak podaliśmy, w formie następującej:

Miesiąc świeci — Martwiec leci,
Sukieneczka szach, szach,
Panieneczko, czy nie strach?

Powtórzył za nim Gołębiowski, zacytował w odmiennym waryancie Kolberg, powołując się na Bürgera i Odyńca („Księżyc świeci, ona leci! Czy strach umarłych tobie? Wieczny im pokój w grobie“ z Lubelskiego). Grudziński dodał następujące nowe waryanty z okolic Bochni:

1. Miesiąc świeci, piękna poświata,
Jadą ułani z tamtego świata.

2. Widzisz, Heleno, jak księżyc przyświeca,
A zmarli gonią, kieby błyskawica
Może się boisz tych, co leżą w grobie?

Możnaby zestawić bardzo obfity zbiór tych wierszy, które odegrały tak doniosłą rolę wobec „Lenory“. Napotyka się je ciągle na całym obszarze Polski historycznej. W Krakowskiem śpiewają:

Ciepło, piekno poświata,
Jadą ludzie z tamtego świata [1]).

[1]) Zob. „Wisła“ IX. s. 400.

W powiecie wielickim do baśni prozą wplatają dwuwiersz:

Miesiączek świeci, piekno oświata,
Umarli jado z tamtego świata [1]).

W Brzeskiem zapytuje Helinę duch Jana:

Cy widzis Helino, jak gwiazda przyświeca?
Umarli lecą, gdyby błyskawica,
Moze się bois tych, co lezą w grobie? [2])

Na Rusi litewskiej napotkał Zdziarski w mowie białoruskiej dwie zwrotki analogiczne:

1. Miesiąc świecił, jadą, jadą, a on ją pyta:
Miesiąc świeci,
Bóg z tobą leci.
Boisz się kochanko, czy nie?

2. Upiór leci, — Miesiąc świeci,
Czy strach tobie, czy nie? [3]).

Jest bardzo prawdopodobne, że Mickiewicz, komponując „Ucieczkę“ wedle pieśni ludowej, śpiewanej po polsku na Litwie — tych kilka „wierszy gminnych“ zapamiętał i te właśnie „służyły mu za wzór stylu“. Stylizacya tej zwrotki u Żukowskiego nosi cechy literackie, dochowane w „Nerynie“ Zana:

Księżyc bieli ziemię ciemną,
Do grobu tylko tej pory
Kochanki wiozą upiory.
„Czyż nie straszno tobie ze mną?“

Bliżej tonu ludowego stanął Odyniec w „Adeli“:

Patrz, tam księżyc świeci blado,
Umarli prędko jadą,
Czy strach umarłych tobie?

---

[1]) „Lud“ VIII. s. 198.
[2]) „Wisła“ V. s. 790. R. Zawiliński: „Ułamek polskiej Lenory“.
[3]) „Wisła“ XIII. 563. Zdziarski St., Cztery odmianki Lenory. Zob. nadto „Ucieczkę“ Zamorskiego. — Ta sama zwrotka powtarza się wśród innych narodów słowiańskich, oraz w baśni litewskiej. — zob. Wollner op. c. (s. 251).

Mickiewicz pozostawił brzmienie ludowe nietknięte. Z waryantu, zapisanego przez Odyńca, wypuścił tylko groteskowy wiersz: „Sukieneczka szach, szach", który zapewne nie jest ludowego pochodzenia; nadto termin „martwiec" zastąpił określeniem „jeździec" — skutkiem tego cały ustęp przybrał następującą postać:

Miesiąc świeci — jeździec leci
Po zaroślach i po krzach:
Panno, Panno, czy nie strach?

Przyjąć można, że jeżeli poemat Bürgera dostarczył zachęty i pobudki do napisania polskiej „Lenory" — to zapamiętana zwrotka stała się ideą-matką „Ucieczki" i wypełniła wobec niej takie same zadanie, jak trójwiersz niemiecki w stosunku do genezy ballady Bürgerowskiej. Jest najzupełniej prawdopodobne, że poeta słyszał to podanie dosłownie „niegdyś" na Litwie w czasach dzieciństwa, od jakiejś Gąsiewskiej, czy od jakiegoś Błażeja. Słyszał całą pieśń, śpiewaną „po polsku", zatem nie doszła go wprost od ludowej warstwy, ale już z pewną, drobnoszlachecką stylizacyą, może ze światka chodaczkowej szlachty na Litwie, który później dostarczy materyału do epopei [1]).

Do tych przypuszczeń uprawniają i własne słowa twórcy i wewnętrzne cechy dzieła. W waryancie, zapisanym przez Odyńca, bohaterką jest nie Kasia ani Helina, — ale „panieneczka". Tę samą bezimienną „pannę" uwozi duch kochanka w „Ucieczce". Przeniesienie całej akcyi w wyższą sferę społeczną, przy zachowaniu wszystkich znamion ludowych — mogło być wytworem stosunków nowogródzkich, wiernem echem tej pieśni, którą poeta „niegdyś" słyszał na Litwie, śpiewaną po polsku.

Księżycową zwrotką rozpoczyna poeta opis nocnej jazdy, już jej nie powtarzając później w formie refrem, jak to czynią naśladowcy Bürgera. Charakter ucieczki jest również zupełnie od-

---

[1]) Gdzieindziej mówi Mickiewicz wyraźnie o pieśniach, „powtarzanych między drobną szlachtą i klasą służących, mówiących po polsku" na Litwie; do takich należał niewątpliwie ludowy prototyp „Ucieczki". — Zob. Piłat R.: „Nieznana rozprawka Mickiewicza o Karpińskich". Pam. Tow. lit. im. Ad. Mickiewicza, 1890.

mienny. Jak cicho zjawił się duch kochanka — tak cicho z „panną“ umyka:

Rumak polem jak wiatr niesie,
Niesie lasem — głucho w lesie.

Nie napotykają po drodze straszliwej wizyi pogrzebowego orszaku, ani śmiertelnego tańca duchów. Twórca polski zadowala się bardzo subtelnie użyciem kilku naturalnych zjawisk, które Żukowski wprowadził częściowo do swojej przeróbki: głusza leśna, krakanie wrony na uschłej jodle, wilcze ślepia w łozach, błękitny ślad błędnego ognika, za którym spieszy jeździec nocny. Zato, nawiązując do czarów wiedźmy, przeciwniczki Kościoła, wyzyskuje Mickiewicz szczero ludowy pomysł kolejnego pozbywania się poświęcanych przedmiotów, które „panna“ zabrała ze sobą w drogę. Jest to motyw ogólno-słowiański: znaleziono go w bardzo podobnej postaci nie tylko na Białorusi i wśród Łotyszów, ale i w Czechach [1]).

Zakończenie „Lenory“ obejmuje trzy zwrotki. Pierwsza opisuje szczegółowo rozkład ciała jeźdźca i przemianę jego w wyobrażenie śmierci („Mit Stundenglas und Hippe“); druga kreśli zapadnięcie się w ziemię konia z jeźdźcem i wycie duchów nad umierającą Lenorą; ostatnia zwrotka podaje opis śmiertelnego tańca i naukę moralną („Mit Gott im Himmel hadre nicht“).

Mickiewicz miał do wyboru: albo pójść za tym wzorem, albo zmienić zakończenie w duchu polskich podań, w których dziewczyna bardzo często ratuje się od śmierci podstępem, lub ucieczką do pobliskiej trupiarni. Tej drugiej drogi poeta nie obrał. Trudno było na niej uchronić się od trywialności: „panna“, spychająca trupa kochanka do grobu i zatykająca go pierzyną lub uciekająca do trupiarni, gdzie bronić się musi przed drugim nieboszczykiem — to nie odpowiadało roli bohaterki, która ucieka nocą przed przymusem zaślubienia niemiłego „księcia“.

W zasadzie zatem obrał poeta drogę Bürgerowską, zachowując jednak i w zakończeniu dzieła znaczny stopień oryginalności.

[1]) Wollner op. c.

Wyrobione poczucie artystyczne ostrzegało, że zbyt bliskie naśladowanie Bürgera prowadzi na manowce „romantyki grozy“, na których znalazło się tylu jego wielbicieli obcych i tylu polskich autorów „dum“. Mickiewicz zawarł rzecz w paru słowach:

Jeździec pannę w poły ścisnął,
Z oczu i ust ogniem błysnął,
Rumak ludzkim śmiechem ryknął
— — — — — — —
Zniknął koń z jeźdźcem i panną.

Są to najjaskrawsze rysy, jakich użył poeta w całej osnowie: błysk ognia z oczu i ust ducha, oraz ludzki śmiech konia; pierwszy jest u Bürgera właściwością rumaka — drugi stanowi oryginalny koncept Mickiewicza. Oba, użyte w ostatecznym momencie katastrofy, zastępują w zupełności końcowe, przeładowane okropnościami sceny Bürgera. Morał, który w balladzie Bürgera został włożony najniewłaściwiej w usta tańczących upiorów — uznał poeta polski za zbędny. Po głuchej nocy następuje cichy poranek. Ostatnie słowo ma miłosierdzie chrześcijańskie:

Ksiądz nad grobem długo stał
I mszę za dwie dusze miał.

I ten szczegół łączy — a nie oddala — „Ucieczkę“ Mickiewicza z epoką wileńsko-kowieńską. Ingerencya przedstawiciela Kościoła ma swój udział w „Świtezi“; bogobojny pustelnik w „Liliach“ obiecuje po dokonanej zbrodni przebaczenie („Nie masz zbrodni bez kary... Zbrodniarzów Pan Bóg słucha“). Ksiądz w „Dziadach“ jest pełen wyrozumiałości na „ciężkie grzechy“ Gustawa. Ta sama szczytna idea miłosierdzia zamyka ostatnim akordem arcydzieło „polskiego Bürgera“.

* * *

Równie samodzielnie pomyślaną jest formalna konstrukcya „Ucieczki“. „Lenora“ opiera się na jednolitej, ośmiowierszowej budowie stroficznej. Tę zachował Odyniec w „Adeli“, Zan nato-

miast, przerabiając Żukowskiego, zwiększył liczbę wierszy w każdej zwrotce do 12-tu. Mickiewicz, nie zarzucając formy stroficznej, postępuje jak najswobodniej, budując zwrotki o rozmaitym wymiarze. Zasadniczy trójwiersz ludowy z rymem śródwierszowym zachował poeta bez zmiany — zresztą używa najczęściej sestyny (11 razy) i dystychu (6 razy). Bürgerowska oktawa, oraz najbliższy jej formalnie czterowiersz — zostały użyte w „Ucieczce" po pięć razy; nadto dwukrotnie wprowadził poeta strofy nieparzyste: siedmio- i pięcio-wierszowe (po dwa razy). Oktawa Mickiewicza może istotnie ujść za odbicie strofiki „Lenory", jeśli zwrócimy uwagę, że i sposób rymowania w tych zwrotkach opiera się na takim samym wzorze, a mianowicie:

a b | a b | c c | d d

— i dopiero w ostatnich oktawach „Ucieczki" wprowadził tu Mickiewicz pewne zmiany [1]). Usunął nadto z tych strof zupełnie rymy męskie, oraz przyjął dla nich za podstawę jednolitą, ośmio-zgłoskową długość wiersza. Najczęściej występująca zwrotka sześciowierszowa pozostaje w najbliższym związku z działaniem „dziwności" w balladzie; poeta używa wierszy ośmio- lub siedmiozgłoskowych, które w dziele niemieckiem następują naprzemian po sobie i posługują się obficie rymem męskim, tam zwłaszcza, gdzie *„maleficium"* występuje na pierwszy plan. Tą formą posługuje się czarownica, podając przepis na czary w jednostajnym, męskim rymie. Zjawienie się upiora, początek i koniec ucieczki — ujęte są również w sestyny. Z tych jedne wzorują się na zwrotce, użytej przy zaklęciu czarownicy: z przedziwną symetryą, nawet stylistycznie upodobnione, odpowiadają sobie początkowa, środkowa i końcowa przemowa jeźdźca do rumaka („W cwał mój koniu, koniu w cwał!" — „Stój mój koniu, koniu stój!"). W ten sposób, bez porównania kunsztowniejszy, a mimo to trafiający w ludowy ton baśni, zastąpił Mickiewicz refren Odyńca w „Adeli", jedyny o męskim rymie:

Parska rycerz, parska koń,
Świszcze wicher, tentni błoń.

[1]) Wedle wzoru: a b | b a | c d | c d.

Inne zwrotki tego typu w „Ucieczce“ skracają przeważnie dwa ostatnie wiersze do siedmiu zgłosek; wszystkie nadto rymują pod koniec parzysto (na wzór sestyny).

Szczególne znaczenie ma w „Ucieczce“ forma dwuwiersza. Występuje ona nie tylko oddzielnie, ale rozpadają się na nią również dwa początkowe czterowiersze, stylistycznie do siebie upodobnione („On wojuje — rok upłynął“; „Panna grzeszy — jeździec spieszy“). W nich tkwią węzłowe punkty akcyi: ekspozycya, sytuacya „panny“ wobec „księcia“ i „matki“, czyn „panny“ i jego skutki; dwa etapy nocnej gonitwy („Koń jak gdyby zbył ciężaru“ — „Koń jak gdyby pozbył trwogi“) i końcowa idea miłosierdzia („Ksiądz nad grobem długo stał...“). Ten dystych pełni nadto funkcyę pomocniczą, zamykając formalnie i rzeczowo (w treści) zwrotki sześcio- i ośmio-wierszowe.

Zasadniczą podstawę rytmiki „Ucieczki“ stanowi czterostopowy wiersz trochaiczny, który w siedmiowierszowych formach opuszcza ostatnią, krótką zgłoskę wedle wzoru:

—́ ◡ | —́ ◡ ‖ —́ ◡ | —́ ◡

—́ ◡ | —́ ◡ ‖ —́ ◡ | —

W „Lenorze“ zjawia się ta stopa wewnątrz wiersza, w przeróbce Odyńca przybiera kształt ten sam, co w „Ucieczce“, kombinując się jednak z amfibrachiczną tripodyą niemieckiego wzoru. Amfibrachu użył tu i ówdzie również Mickiewicz; poza tem jednak utrzymał jednolitą postać trochaicznego tetrametru, na wzór ludowej romancy hiszpańskiej (t. zw. redondille).[1])

Pomimo rozmaitości strofiki i budowy wiersza, słowa poety, że kilka wierszy gminnych, dochowanych w pamięci, służyły mu za wzór stylu — stwierdzają tylko skromnie rzeczywisty stan rzeczy. Przypomnijmy ludową zwrotkę księżycową, wprowadzoną niemal bez zmiany do poematu:

---

[1]) Zob. Wackernagel W.: Poetik, Rhetorik und Stilistik, Halle 1873, str. 99.

Miesiąc świeci — jeździec leci
Po zaroślach i po krzach.
Panno, Panno, czy nie strach?

Rytmika tego wiersza i czterostopowy trochaj z cezurą w pośrodku — stała się obowiązującą dla całego dzieła. Długość wierszy ośmio- i siedmio-zgłoskowych nie została nigdzie przekroczona. Dwuwiersz, czterowiersz, sześciowiersz i ośmiowiersz — główne postaci strofiki „Ucieczki“ — wyrosły z tego ludowego trój- względnie czwórwiersza. Na plan pierwszy wysunął się dystych, będący głównym, lirycznym czynnikiem ballady: w tej samej „gminnej“ formie zamyka on całe dzieło („Ksiądz nad grobem długo stał, I mszę za dwie dusze dał“). Z tegoż źródła wyszedł rym żeński i męski, zastosowany w całym poemacie, jako nowa stosunkowo zdobycz w liryce polskiej, o którą tak żywo spierano się jeszcze w 1817 roku [1]). Panująca w „Ucieczce“ parzystość rymów zaznaczała szczególnie silnie prostotę formy. Prostota tych rymów, wogóle nie wyszukanych, dochodzi w jednem miejscu aż do pierwotnego powtórzenia tego samego wyrazu („Za godzinę bije dzwon, Nim uderzy ranny dzwon“). Równie „gminny“ rym śródwierszowy rozszedł się po całej balladzie. W szczególności bardzo ważny moment, w którym czar zaczyna działać, uzyskał formę, odpowiadającą ściśle wierszom „gminnym“:

Panna grzeszy — jeździec śpieszy,
Klęto ducha — Klątwy słucha.

W końcu i stylistyka poematu wzoruje się na strofie księżycowej. Składnia w tej zwrotce obowiązuje cały poemat. Mickiewicz używa — jeśli można tak się wyrazić — metody poinhillizmu: szkicuje, nie opowiada. Wrażenie ruchu w „Ucieczce“ jest wywołane zupełnie innymi środkami, aniżeli te, których użył autor „Lenory“. Mickiewicz buduje elliptycznie krótkie, współrzędne zdania proste, o takim samym szyku wyrazów (na wzór: „Miesiąc świeci — jeździec leci“), zaznaczając w ten sposób ner-

[1]) Zob. „Pamiętnik Warszawski“ 1817.

wowy bieg wypadków. Gdzie chodzi o podkreślenie danego momentu, tam występuje szeroko rozgałęziona anafora (On wojuje — On nie wraca; Jej źrenice — jej lica; Kuma w biedzie — Kuma stara; Wypędź księdza, wypędź klechę; Panna czuwa — Panna słyszy; Zimna rosa — Zimno wieje i t. p.), inwersya (W cwał mój koniu, koniu w cwał!; Mur przeskoczym, przejedziem progi), czasem epifora (Czy masz zamek? Tak jest, zamek) i epanalepsis („Gdzie mnie wieziesz? — Gdzie? do domu), wreszcie kontrast w różnych postaciach, oraz refrenowy charakter dwuwierszy, a nawet całych zwrotek. Wykrzyków i pytań retorycznych poeta unika, tem bardziej onomatopoji. Skutkiem tego całość przybrała zupełnie odmienny, aniżeli w „Lenorze" charakter: jest i formalnie bliższa balladzie angielskiej, utrzymana w przytłumionym półtonie, jakoby półsenna wizya dziewczyny, przypominająca zdaleka epizod w „Bardzie" Czartoryskiego. W „Ucieczce" panuje pół-ton i pół-światło: „miesiąc świeci" na niebie, pokrytem w części chmurami, „po torach wilcze źrenice migają się jako świece", prowadzi „błękitny" ognik, pod koniec „Wyszła zorza z wschodnich stron".

* * *

Opracowując temat, spopularyzowany w Europie przez „Lenorę" — stworzył „polski Bürger" dzieło w treści i formie oryginalne, które, śmiemy twierdzić, pod żadnym względem nie ustępuje balladzie niemieckiej. Z wyjątkiem zakończenia, oparł się na ludowych motywach szczeropolskich i dostosował do nich „treść, układ" i styl opracowania. Wzorem był mu nie poemat niemiecki, ale raczej Percy i Ossyan. To też w rozwoju historycznym nie należy „Ucieczki" Mickiewicza stawiać na linii „Malwiny", „Alondra i Heleny", „dum" rycersko-erotycznych, „Heryny" i „Adeli". Istnieje tu tylko materyalna wspólność lenorowego tematu. W tym kierunku stanowi „Ucieczka" szczytowy punkt, do którego doszła poezya polska w artystycznem przetworzeniu tego pomysłu. Natomiast wewnętrzne zmiany, jakie wprowadza polski twórca, oraz sposób wykonania dzieła, odpowiadają w zupełności własnej jego

definicyi „ballady brytańskiej“: — a przeto z tych ważnych względów „Ucieczka“ Mickiewicza wiąże się z ową linią polskich upiorów, której kierunek wyznaczył pierwszy ks. Adam Czartoryski pod koniec XVIII. wieku.

Tak więc staje się „Ucieczka“ harmonijną syntezą tych obu dróg, na których rozpoczyna się w Polsce wytwarzać „dziwność“ romantyczna. Rola tego dzieła w historyi polskiej ballady jest — niezależnie od daty wykończenia utworu [1]) — składową cząstką całkowitego znaczenia obu tomików poezyi Mickiewicza, które ze skromnego materyału, zebranego wysiłkiem poprzedników, zbudowały pierwszy łuk tryumfalny polskiego romantyzmu.

(Dok. nast.).

Maryan Szyjkowski.

Upiór w poezyi Adama Mickiewicza.

(Ciąg dalszy). listopad

W balladach, ogłoszonych drukiem w 1822 roku, użył Mickiewicz motywu upiora w „Liliach“, w „To lubię“ i w „Romantyczności“. O pierwszym wierszu, jeszcze nieukończonym, pisze poeta 5 maja 1820 w liście do Jeżowskiego (pod nazwą „Lilia“). 10 maja tegoż roku wspomina Jeżowski „To lubię“, które Malewski już był wręczył Borowskiemu; 8 czerwca odczytano tę balladę na zebraniu filomatów. W tym samym czasie pracuje Mickiewicz nad przekładem „Rękawiczki“ i nad „Tukajem“, który bezpośrednio wyprzedza „Lilie“, używa zaś, dodajmy, tej samej miary wiersza, na której opiera się forma „Ucieczki“.

Maj 1820 roku można zatem nazwać miesiącem ballad, z których dwie posługują się motywami, pokrewnymi osnowie „Ucieczki“, trzecia przypomina ją budową formalną. Obie ballady, „Lilie“ i „To lubię“, łączy nadto charakter „pieśni gminnych“, zaznaczony przez samego twórcę w nagłówku i uwadze wstępnej (zob. wydanie z 1822). W tym kierunku jednak zachodzą tu znaczne różnice.

Wiersz „To lubię“ — ukończony wcześniej, jak poucza korespondencya — wprowadza tylko szczegóły ludowego pomysłu. Przysłania je silnie działający motor osobistych wspomnień oraz forma, która wcale nie zamierza naśladować prostoty ludowego tonu.

Motyw upiora wystąpił epizodycznie w opowiadaniu pokutującego ducha dziewczyny. Rysy ludowe splątały się tu z odgłosem przeżyć subjektywnych. Przyczyna pośmiertnej męk nieczułej Maryli nie jest obca ludowym wyobrażeniom. Kolberg wymieniając „To lubię“ dodaje, że w podaniach lubelskich duchi dziewczyny, „co żadnego kochać nie chciała, zabiega drogę dorosłym młodzieńcom, jedną rękę kładzie na ustach, a drugą na sercu“ (Lud XVII, II. s. 86). Ta nieczułość staje się powodem śmierci Józia, który „poszedł i umarł z miłości“, zapewne sam sobie życie odebrawszy, skoro później powraca z piekieł po zemstę. I ten pomysł — samobójstwo z powodu nieodwzajemnionej miłości — zanotowali polscy etnografowie, Czacki i Wójcicki[1]).

W literackich opracowaniach balladowych miejsce nieczułości zastępuje zwyczajnie zdrada, przez co zwiększa się stopień winy i lepiej uzasadnia kara, która spada na niewierną kochankę. Ten typ jest pochodzenia niemieckiego, jakkolwiek silnie rozszedł się i w literaturze angielskiej w dalszych naśladownictwach „Lenory“. Z dzieła Bürgera wzięła początek jaskrawa forma zjawienia się upiora, a zwłaszcza okropna scena kary. Tutaj tkwią początki „romantyki grozy“, znajdując już gotowe dekoracye w dawniejszych naśladownictwach Younga (zob. zwłaszcza „Kościół śmierci“ Feutry'ego[2]). Tło i rzecz sama już były znane oddawna w literaturze polskiej, zanim wystąpił Mickiewicz.

Józio w „To lubię“ należy do kategoryi duchów-potępieńców: o północy, wśród „hałasu, szumu i świstów“:

Przyleciał Józio w straszliwej postawie,
Jak potępieniec ognisty.
Porwał, udusił gęszczą dymnych kłębów,
W czyścowe rzucił potoki.

Tam „pośród jęku i zgrzytania zębów“ od stu lat trwa w męce duch Maryli. Tylko na noc opadają łańcuchy, pokutnica

---

[1]) Cytuje Kolberg „Lud“ XXI, II. s. 148, 9.

[2]) Por. Szyjkowski M.: Edwarda Younga „Myśli nowe“ w poezyi polskiej, Kraków, Ak. Um. Wydz. fil. 1916.

porzuca „ogniste głębinie“, strasząc na rozdrożu i oczekując zbawcy, który ma ją wyzwolić od męki.

Jaskrawość tych rysów odczuł sam poeta. W późniejszym wstępie „Do Przyjaciół“ rzecz całą w żart obraca, zapowiadając, że „chce coś okropnie, coś pisać miłośnie o strachach i o Maryli“: balladą „To lubię“ „straszył“ Marylę, „żegnając ją na dobranoc“ — jak straszy się niepoprawne dziecko, chcąc wykorzenić z niego złe przyzwyczajenie. Takie pseudo-pedagogiczne założenie uzasadnia istotnie do pewnego stopnia rolę upiora-potępieńca i okropność kary bohaterki w „To lubię“. Na dnie tej tendencyi, później dorobionej, leży zapewne wzgląd artystyczny, zamiar zcieniowania barw, zbyt rażących w osnowie ballady.

Ballada „Lilie“ jest jedynym utworem Mickiewicza, który posiada ten sam, co „Ucieczka“, charakter. Na treść jej złożyły się dwie pieśni ludowe, powtarzane na Litwie — podobnie jak temat lenorowy — „między drobną szlachtą i klasą służących, mówiących po polsku“. Pierwszą z nich: o zabiciu pana i zemście braci — zapisał Wacław z Oleska; drugą opracował w „Malinach“ Aleksander Chodźko. Do obu tych podań dołączył poeta motyw upiora, tak żywo zajmujący ówcześnie wyobraźnię twórcy „Dziadów“; przez umiejscowienie akcyi w historycznych czasach kijowskiej wyprawy Bolesława Śmiałego zaznaczył się związek „Lilij“ z poprzedzającym rozwojem „dumy“, oraz zależność jej pod tym względem od literackich opracowań balladowych motywów.

Pomimo różnic w treści i w budowie formalnej s t y l „Lilij“ czyni je bliźniaczym utworem w porównaniu z „Ucieczką“ Jest w tej balladzie ta sama niezrównana prostota tonu, oparta wprawdzie na odmiennej konstrukcyi trójstopowego siedmiozgłoskowca, jednak używająca bardzo podobnych środków stylistycznych. Podobna metoda szkicowania wypadków, które szybko po sobie następują, anaforyzm w budowie zdań, figura powtarzania w różnych formach, użyta w „Liliach“ jeszcze częściej, aniżeli w „Ucieczce“ wreszcie, jako nowość, onomatopeje (stuk, stuk, traf, traf, skrzyp, skrzyp) — takie są zasadnicze

cechy stylu „Lilij“. Te cechy wyniknęły z takiej samej metody opracowania tematu: poeta dostosował styl całości do zapamiętanych wierszy z „pieśni gminnej“, które wprowadził do poematu niemal bez zmiany. Tego samego sposobu użył Chodźko w „Malinach“; a skutkiem tego trzy te utwory: „Lilie“, „Ucieczka“ i „Maliny“ tworzą jedną grupę wierszy, w których ballada polska osiąga najwyższy stopień zbliżenia do charakteru ludowej pieśni.

Nie znaczy to, ażeby na kreacyę „Lilij“ nie oddziałały również wpływy literackie. We formie onomatopeje, choć nie psują ludowego tonu, są zapewne wynikiem lektury „Lenory“. Poeta naśladuje pukanie i odgłos drzwi otwieranych. Nie pominął tego szczegółu w „Ucieczce“ („Skrzypnęły dolne podwoje...“) wprowadził go w podobnem miejscu w „Liliach“, posługując się naśladowaniem głosu. Podobna sytuacya jest w „Lenorze“:

Und klirrend stieg ein Reiter ab,
An des Geländers Stufen;
Und horch! und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise, *Klinglingling!*

W „Liliach“ pani „nakształt upiora“ puka do chaty pustelnika; opowiada mu o nocnych odwiedzinach zamordowanego męża:

Zaledwie przymknę oczy,
Traf, traf, klamka odskoczy,

Skrzyp, skrzyp, i już nad łożem
Skrwawionym sięga nożem

Historycyzm ballady jest również znamieniem „Lenory“ a zarazem pozostałością po „dumach“. Z niemi również łączy się motyw upiora w „Liliach“. Użył go poeta naprzód jako środka opisowego, malując przerażenie „pani“ po dokonanej zbrodni:

Pani nakształt upiora
Z krzykiem do chatki leci.
Ha! ha! zsiniałe usta,

Oczy przewraca w słup,
Drżąca, zbladła jak chusta

Upiór w „Liliach“ należy do tej samej kategoryi, co Józio w „To lubię“; duch Alonza w „dumie“ Niemcewicza stanowi w poezyi polskiej prototyp literacki dla obu tych mar Mickiewicza. Nocą nawiedza upiór-potępieniec niewierną żonę:

Skrwawionym sięga nożem
I iskry z pyska sypie.

Działa z poza grobu, wzniecając bratobójczą walkę pomiędzy braćmi i spieszy sam z pomstą za wiarołomstwo w chwili zamierzonego zawarcia nowego małżeństwa:

Wtem drzwi kościoła trzasły,
Wiatr zawiał, świece zgasły,
Wchodzi osoba w bieli:
Znany chód, znana zbroja...
Staje, wszyscy zadrżeli,
Staje, patrzy ukosem,
Podziemnym woła głosem.

Taka sama katastrofa, jaka przerwała ślub niewiernej Heleny w przeróbce utworu Lewis'a, spada na niewierną żonę i jej wspólników w „Liliach“. Jedynie maska upiora, wymierzającego sprawiedliwość, nie nosi tych wszystkich rysów trupich, które tak lubią gromadzić naśladowcy Bürgera. Poeta polski, który tym razem nie miał zamiaru nikogo „straszyć“, zrzekł się łatwego efektu za cenę zachowania artystycznej miary.

Osobliwe miejsce wśród ballad Mickiewicza zajmuje „Romantyczność“, posłana w liście do Zana 13 stycznia 1821 roku i powtórnie w dwa dni później (we wspólnym liście do Zana i Jeżowskiego). Wiersz ten, napisany po ukończeniu znacznej części ballad, a przed rozpoczęciem, jak się zdaje, „Dziadów“, pomieścił poeta na czele drukowanego zbioru po dedykacyi w „Pierwiosnku“, zaznaczając już w tytule swoje „credo“ literackie i polemizując w treści z poglądami racyonalistów. Nie wystarczyło poecie uzasadnienie romantycznego programu w pro-

zaicznej „przemowie". Podniecony artykułem Jana Śniadeckiego z 1819 roku (w „Dzienniku Wileńskim") zareplikował ostro we formie poetyckiej paraboli, proklamując prawa „czucia i wiary", żywych prawd, które dojrzeć można tylko „oczyma duszy".

Rozprawa Śniadeckiego, do której odsyła sam Mickiewicz w rękopisie „Romantyczności", odbiła się głośnem echem w ówczesnej polemice dwóch obozów. Brodziński, jakkolwiek nie mógł się uważać za dotkniętego, odpowiedział pośrednio, tłómacząc w „Pamiętniku Warszawskim" artykuł z francuskiej „Minerwy" „O poetycznej literaturze niemieckiej" — i uzupełniając tłumaczenie własnemi uwagami. W sprawie romantycznej „dziwności" — którą tak nielitościwie skrytykował profesor wileński — uspokajał Brodziński: „Obłąkania metafizyki (na której karb bardzo lekko przychodzi dowcipom i nieznającym literatury niemieckiej dawać o niej ogólne wyroki) niech nas nie zastraszają".

Sam autor „Wiesława" nie jest jej zwolennikiem: „widzieliśmy — pisze — i z pociechą widzimy dotąd, że ten płód bezużyteczny nigdy się narodu naszego nie uczepi i daj Boże! abyśmy tak, jak od tej wady, od powyż wymienionych wad francuskich zapewnieni byli" („Pamiętniki Warsz." 1819, kwiecień).

Daleko energiczniej przeciwko „obelgom" — jak pisze — starego klasyka wystąpił bezimienny autor „Uwag nad Jana Śniadeckiego rozprawą o pismach klasycznych i romantycznych" („Pam. Warsz." 1819, sierpień), choć i ten krytyk niezupełnie stanowczo broni romantycznej „machiny cudownej". W tym kierunku zarzuca autor „Uwag" Śniadeckiemu niesłuszne uogólnienia. „Nie należy bowiem — pisze — zapatrywać się na potwory od samych romantyków potępione, jak to czyni (Śniadecki)... gdzie z jednej trajedyi Goethego mniej sumiennym sposobem rzuca potwarz na romantyczność, jakoby ta wprowadzała na scenę schadzki czarownic, ich gusła, wieszczby, duchów chodzących i upiorów". W dodanej jednak nocie ten sam pisarz broni „Fausta", wywodząc: „że Goethe w tym dramacie duchy wprowadza, każdy mu przebaczy, co wzgląd mieć zechce, że

autor ten wystawia Fausta podług bajecznych o nim ludu powieści i że zatem to dzieło co do układu do średnich raczej wieków należy“.

Inni dramaturdzy niemieccy nie poszli zresztą za przykładem „Fausta“; u Schillera niema „ani dyabła, ani upiora, ani anioła“ — a zatem nie jest prawdą, jakoby romantyczność „wprowadzała na scenę schadzki czarownic, ich gusła, wieszczby i t. d.“ Śniadecki nie czytał arcydzieł nowej szkoły; nawet „Fausta“ ocenia tylko na podstawie nieprzychylnej recenzyi. Nie rozumie „cudowności religii Chrystusa“, która „napełniła romantyczną poezyę jakby natchnieniem“. Nie umie wyjść poza „obręb zimnego kadłuba“, nie czuje nowych piękności poetyckich, do których przystępuje z „nożycami zimnego matematycznego rozsądku“, zapominając, „że mówi o poezyi“ i biorąc wpoetów za matematyków“.

W Wilnie sprawa „cudowności“ była oddawna aktualna. Poruszyła ją w powieściach, tutaj wydanych, Mostowska, zachęcają do zbierania przesądów gminnych dla celów naukowych instrukcye uniwersytetu, piszą o tem również „Wiadomości brukowe“ w związku z coraz modniejszym mesmeryzmem [1]).

W 1821 r. drukuje organ Szubrawców, tak bliski filomatom, artykuł p. t. „Karczma zaczarowana“ (23 lipca). Jest to opowiadanie, utrzymane w tonie satyryczno-humorystycznym, właściwym czasopismu, w którem Zan ogłasza swoje „rozdziałki“. Wstęp jednak do tej humoreski jest poważny, a porusza w nim autor zagadnienie, tak żywo zajmujące myśl ówczesną. „Wiek dzisiejszy oświecony — czytamy tutaj — jak się sam nie wiedzieć dlaczego przezwał, wyśmiewa dawne czasy, upatrując w nich przesądy i zabobony, którym wierzyć nie raczy. Stąd powieści o wróżkach, czarach, urokach, upiorach, sobótkach, a nawet o nieocenionych skutkach magnetyzmu zwierzęcego, za baśnie uwagi niegodne przez wielu mniemanych filozofów

---

[1]) W latach 1816—1818 wychodzi drukiem „Pamiętnik magnetyczny wileński“, pod redakcyą I. E. Lachnickiego, o którym wspomina Mickiewicz w liście do Czeczota z listopada 1822 roku.

dzisiejszych ze szkodą poezyi, wymowy, medycyny i wszystkich sztuk wyzwolonych są poczytywane. Prawda atoli nie przestała być prawdą: romantycy dzisiejsi wraz ze stronnikami i praktykantami mezmeryzmu dla dobra i chwały cierpiącej ludzkości korzystają z niej, ile mogą. Rodzaj ludzki, pomimo skażenia prawie powszechnego, nie może się odmienić co do istoty swojej, ani się wyłamać z pod wpływu sił nadprzyrodzonych, które, na złość niedowiarkom, codziennie swe skutki okazują".

Cały ten wywód pozostaje w widocznym związku z polemiką ówczesną; w określeniu „mniemanych filozofów" dopatrywać się można nawet aluzyi do artykułu Śniadeckiego. Postawiono przytem sprawę najszerzej: jako zagadnienie, które obejmuje całą myśl człowieka i należy do istoty rodzaju ludzkiego.

Taki sam punkt widzenia zajął Mickiewicz w „Romantyczności". Kwestyę „machiny cudownej" poruszył był już przedtem autor „Kartofli" w rozprawie o „Jagellonidzie", czytanej w kwietniu i maju 1818 r.; tam jednak chodziło jedynie o literacką modernizacyę „dziwności epickiej", a i w tym kierunku nie umiał jeszcze młody krytyk zająć zdecydowanego stanowiska.

Od tego czasu zmieniło się bardzo wiele. „Dziwność" romantyczna weszła w skład ballad, równocześnie zaś dokonała się przemiana teoretycznych poglądów. Tutaj polemika ze Śniadeckim wywarła wpływ widoczny. W przemowie do „ballad i romansów" zbył poeta krótko sprawę „cudowności", zajmując to samo względnie umiarkowane stanowisko, co bezimienny autor „Uwag" nad rozprawą Śniadeckiego; wspomniał, że istota romantyzmu nie polega na „łamaniu prawideł i wprowadzaniu dyabłów".

Tak ogólnikowe załatwienie tej kwestyi nie mogło wystarczyć; sprawa bowiem przestawała być przy bliższem wejrzeniu literacką i sięgała daleko głębiej aż do samej istoty tej idei, która już podówczas kształtuje się w mózgu poety, ażeby niebawem wydać dzieło życia: „Dziady". Śniadecki, zalecając „nożyce zimnego rozsądku", zaprzeczył żądaniom lirycznego zapału, którego wagę i znaczenie podniósł wymownie krytyk „dum"

Czeczota; przedewszystkiem zaś poniewierał wiarę w transcedentalny związek dusz, w metafizyczną możliwość porozumienia się dwóch serc, rozdzielonych zrządzeniem jakiejś materyalnej siły. Tę wiarę w duchów obcowanie zasypał uczony profesor stekiem obelg: nazwał ją kilkakrotnie „dubami“ prostactwa, „głupstwem“ „spodlonego niewiadomością i zabobonem umysłu“, „barbaryzmem“, „karykaturą fałszu i głupstwa“. Szekspira, który „wywodzi na scenę umarłych z grobu“, usprawiedliwia tylko do pewnego stopnia epoka ciemnoty umysłowej, kiedy teatr przypominał „karczmę“ lub „rynek jarmarkowy“. Gdyby ten sam „dziki geniusz“ żył w czasach „oświecenia“, z pewnością nie wywoływałby „z grobu dawno zagrzebanych głupstw“.

Z początkiem 1819 roku, kiedy ogłoszono artykuł Śniadeckiego, nie czuł się zapewne Mickiewicz tak żywo dotkniętym treścią i tonem rozprawy. Wszakże dopiero w dwa lata później pisze „Romantyczność“. W tych dwóch latach ustala się kierunek literackiego rozwoju twórcy „Ody do młodości“, a nadto przybywają momenty osobiste, które domagają się energicznego uzasadnienia. Idealizm Schillera wypełnia duszę polskiego twórcy, posiłkuje go zaś rozpoczęta pod koniec 1820 roku tragedya życia Gustawa. Ustalona niemożliwość połączenia się z Marylą i wiadomość o śmierci matki, zwraca myśl poety w sferę ponadzmysłową. Motyw upiora, dotąd literacki, staje się dziwnie odpowiednią formą na wyrażenie uczuć, tęsknot i cierpień, których nie chce zrozumieć i odczuć chłodna rzeczywistość. Mało subtelne, „rozsądne“ uwagi Zana i Jeżowskiego, którzy również ze „szkiełkiem w oku“ przyglądają się cierpieniom Gustawa — rozdrażniają jeszcze bardziej poetę. Potrzeba odpowiedzieć i Śniadeckiemu i tym wszystkim, którzy odrzucają „czucie i wiarę“, gdyż nie mieści się w „obrębie zimnego kałkułu“.

Tak rodzi się „Romantyczność“, skierowana na ręce Zana i Jeżowskiego. Otwiera ją motto z „Hamleta“, podobnie jak drugą część „Dziadów“; już w tym wyborze epigrafu z tragedyi, w której Szekspir „wywodzi na scenę umarłych z grobu“, jest jakby aluzya do krytyki Śniadeckiego. Pozatem motto zostało bardzo szczęśliwie dobrane. Istotnie: dziewczyna, gmin

i sam poeta widzą przed „oczyma duszy swojej“ to, czego nie może dopatrzeć myśl mędrca, pozbawiona wewnętrznej zdolności patrzenia. Przytem angielskie cechy wizyi upiora zostały już jakby w ten sposób zapowiedziane. Ta wizya stanowi oś osnowy wiersza, staje się tem zjawiskiem spornem, które wywołuje zasadniczy rozdział na realistów i idealistów. Tęsknota kochanki przywodzi przed oczy duszy postać zmarłego Jasia zgodnie z wyobrażeniem ludowem i balladą szkocką.

Pozatem jednak oraz poza wspomnianem pianiem koguta „Romantyczność“ nie ma żadnych znamion ludowości. O wiele silniej przypomina literacką stylizacyę w guście „Snu Marysi“ Niemcewicza, opartą na „duchu lubego Wilhelma“. Karusia jest historycznie i artystycznie kreacyą pokrewną „dziewicy“ Czartoryskiego oraz innych bohaterek poezyi i romansu na początku XIX wieku. Wizya upiora nie ma tu znaczenia materyalnego faktu, jak w lenorowych tematach. Odbywa się ona na poły we śnie: „to może we śnie?“ — zapytuje sama Karusia. Jej świadomość jest w stanie katalepsyi, co w pierwotnej redakcyi oznaczył poeta wyraźniej, aniżeli w później ustalonej, opisując:

Stoi zbladła jak trup,
Oczy przewraca w słup.

Zwracając się dwukrotnie do Zana, zaleca poeta, ażeby „od tego wiersza *Tyżeś to w nocy* „aż do końca mowy“ deklamował „tonem drzemiącym, jak owo proroctwo u Jeża“.

Dziewczyna wie o tem, że widzi ducha zmarłego Jasieńka — widzi w tej materyalnej postaci, w jakiej ostatni raz wyglądało ciało na marach: w „białej sukience“ sam „zimny i biały jak chusta“. Poeta unika wszelkich sztucznych dodatków, łączy prostotę z naturalnością, zaznacza eteryczność wizyi. Tylko dziewczyna widzi duszę kochanka — prostota gminu w i e r z y, że „Jasio być musi przy swej Karusi“, choć żadnych materyalnych dowodów na to nie posiada.

Zaszedł fakt metafizyczny, którego nie można stwierdzić doświadczeniem — fakt nie oderwany, ale przytoczony jakby przykładowo, zastępujący metonimicznie całą sferę zjawisk po-

nadzmysłowych. Na tem polega olbrzymie rozrośnięcie się balladowego pomysłu do znaczenia konfliktu pomiędzy wiarą a wiedzą. Mędrzec ze szkiełkiem w oku, powtarzając wyrażenia z rozprawy Śniadeckiego, ciska „obelgi“ na całość zjawisk metafizycznych — poeta występuje z obroną nietylko gminnej wiary w upiory, ale całego kierunku idealistycznego, któremu nie wystarczają granice przestrzeni i czasu.

Ta odpowiedź „mędrcowi“ kosztowała też poetę najwięcej pracy: ostatnie zwrotki „Romantyczności“ są w rękopisie kreślone najsilniej i powtarzają się w kilku waryantach [1]). Pierwotne zakończenie brzmiało:

Lecz gdy chcesz dojrzeć upioru i cudu,
Miej serce i patrzaj w serce.

(Podobnie w odmianie, zapisanej ręką Czeczota).

W ostatecznej postaci „upiór“ przeszedł w szerokie określenie „prawd żywych“, w myśl ogólnej idei utworu. Poeta z trudem przetwarzał myśli, zanim osiągnął wyraz ostateczny. Upiór stał się metonimią całego programu myśli, w imię której „ystępuje do boju Mistrz polskiej poezyi. (D. n.)

Maryan Szyjkowski.

[1]) Analizę tych waryantów „Romantyczności“ podaliśmy w rozprawie: „Mickiewicz w świetle nieznanych pism“, zob. „Biblioteka Warszawska“ 1910/II.

Upiór w poezyi Adama Mickiewicza.

(Dokończenie).

Ideowy związek „Dziadów“ wileńsko-kowieńskich z „Romantycznością“ jest bardzo ścisły i widoczny. Zaznaczył go sam twórca. Dochował się w szczątkach I. części poematu „chór młodzieńców“, który pociesza rozpaczającą Karusię. Hamletowski epigraf z „Romantyczności“ uzupełnia się mottem, które widnieje nad II częścią „Dziadów“. To ostatnie, wyszydzając krótkowidztwo filozofów, atakuje racyonalizm „mędrców ze szkiełkiem w oku“ — podczas gdy misteryum tej części poematu rozgrywać się może tylko przed „oczyma duszy“ wierzącego gminu.

Treść czwartej części poematu jest dalszem rozwinięciem polemiki, rozpoczętej w „Romantyczności“; Gustaw-upiór-pustelnik prowadzi dalej spór z księdzem-wychowawcą na temat istnienia świata dziwów, „o których ani śniło się naszym filozofom“: — „nie dziw, głosu natury nie dosłyszą starzy“. Nie dojdzie ich ucha tajemniczy głos z pod kantorka, nie pojmą przyczyny gaśnięcia świec, oznaki mijania niepowrotnych godzin nauki i przestrogi. Każdy cud chcą tłómaczyć — rozumem.

Lecz natura jak człowiek ma swe tajemnice,
Które nietylko chowa przed oczyma tłumu,
Ale żadnemu księdzu i mędrcom nie wyzna.

„Więc żadnych niema duchów?“ — pyta Gustaw, smagając biczem ironii mądrość tych, dla których „duchy karczemnej tworem gawiedzi“; ci martwe tylko znają prawdy, „o kołach o sprężynach, rozum ich naucza, lecz nie widzą ręki i klucza“.

Nie zmienił się punkt wyjścia i zasadnicze tło argumentów tej polemiki. Tylko wymowa obrońcy „prawd żywych“ stała się porywająca. Wszakże wyszedł on z roli biernego obserwatora wizyi Karusi, przedzierzgnął się sam w upiora i wytoczył sprawę o własne, utracone szczęście.

To utożsamienie siebie z upiorem, bohaterem młodocianej spowiedzi miłosnej, jest szczytowym, najwyższym punktem, do którego dochodzi Mickiewicz, a z nim i cały romantyzm polsk w zużytkowaniu tego wpływu.

Wiemy, jakie życiowe momenty urodziły tę koncepcyę. Wytworzył ją rozpaczliwy stan uczuć poety po zamążpójściu Maryli, zbyt lekko ważony przez niektórych przyjaciół-filomatów (zwłaszcza niedoceniony przez Zana). Myśli o samobójstwie, obrona praw zranionego serca, które nawet najprzychylniejsi chcieli leczyć zdawkowem słowem pociechy — wywołując skutek przeciwny zamierzeniu — to utworzyło realną podstawę pomysłu Gustawa-upiora. Podobno rozeszły się nawet pogłoski o śmierci poety, tak, że gdy pewien mieszczanin nowogródzk spotkał go bladego i w nieładzie — przeżegnawszy się, uciekł czemprędzej, przekonany, że „widział upiora Adama Mickiewicza“ [1]).

Już w samej istocie tej miłosnej tragedyi tkwi żywy podkład romantycznego uniesienia, którego napięcie i wybuch dokonał się w sposób przygotowany i podsycany lekturą „Nowej Heloizy“; „Wertera“, romansów pani Krüdener oraz całego szeregu utworów romantyki niemieckiej, od Schillera do Jeana Paula. Przypomnijmy zupełnie analogiczne przeżycie Novalisa, który po śmierci narzeczonej nosił się z zamiarem samobójstwa, notując w pamiętniku: „Mein Tod soll Beweis meines Gefühls

[1]) Opowiada o tem Krystyn Ostrowski, francuski tłumacz Mickiewicza („Oluvres de Adam Mickiewicz...“, Paris 1841).

für das Höchste sein; echte Aufopferung, nicht Flucht und Notmittel".

To samo myślał Mickiewicz, szkicując postać Gustawa-upiora. Jest to na modłę romantyczną skrystalizowany w poezyi zamiar, który na szczęście w życiu w czyn się nie przerodził. Stopiła się w tej kreacyi bardzo obfita suma rysów romantycznych. Podobnych, jeszcze o wiele kapryśniejszych pomysłów nie brak w produkcyi romantyków niemieckich, których najskrajniejszym przedstawicielem jest E. T. A. Hoffmann. Myśli o śmierci na tle nocnego krajobrazu, zapoczątkowane w trenach Younga i zasilone systemem duchów Ossyana oraz ballady angielskiej — wydały bujne pokłosie w utworach drugorzędnych poetów niemieckich (Justyn Kerner, Achim von Arnim, Klemens Brentano i i.).

Silnie zarysowane u Younga i Ossyana przeciwstawienie życia i śmierci doszło z czasem u skrajnych romantyków do pogardy życia, a ubóstwiania śmierci, która otwiera bramę do królestwa ducha. „Życie jest chorobą ducha" — powiedział Novalis. W powieści „Henryk z Ofterdingen" mówią umarli:

Immer wächst und blüht Verlangen
Am Geliebten festzuhangen,
Ihn im Innern zu empfangen,
Eins mit ihm zu sein;
Seinem Durste nicht zu wehren,
Sich im Wechsel zu verzehren,
Von einander sich zu nähren,
Von einander nur allein.
So in Lieb' und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken,
Seit der wilde, trübe Funken
Jener Welt erlosch;
Seit der Hügel sich geschlossen
Und der Scheiterhaufen sprühte
Und dem schauernden Gemüte
Nun das Erdgesicht zerfloss.

Mistycyzm „Dziadów", ten najbardziej istotny rys poematu, jest wynikiem przejęcia się atmosferą romantyki grozy, która przedziwnie odpowiadała zawiedzionej miłości Gustawa.

Punktem wyjścia tej miłości — zaznaczonym w szczątkach I. części dzieła — jest romantyczna wiara w preegzystencyę, szeroko rozpowszechniona w niemieckim romantyzmie. Daje jej wyraz dziewica w monologu wstępnym („Jest i musi być kędyś..“) — przeczuwa to samo Gustaw na polowaniu (ktoś „około mnie krąży nakształt cienia“).

O upiorze raz jeden wspomina chór młodzieży, za to w sposób charakterystyczny, antycypując poniekąd wyrzuty, czynione księdzu przez Gustawa w czwartej części „Dziadów“.

Ale kto z nas w młode lata
Nie działa rzeźwem ramieniem,
Ale sercem i myśleniem,
Taki zgubiony dla świata.

Kto jak zwierz pustyni szuka,
Jak puhacz po nocy lata,
Jak upior do trumny puka:
Taki zgubiony dla świata.

Nietrudno się domyśleć, że „zgubionym dla świata“ za to, że działał tylko „sercem i myśleniem“ — jest później „umarły dla świata“ bohater poematu.

Nie znamy rozwoju akcyi miłosnej, o której epilogu dowiadujemy się dopiero w czwartej części. Gustaw-upiór zjawia się już w gotowej formie, zamykając obrzęd „Dziadów“. Należy do angielskiej grupy mar cichych i bladych, oraz przybrany jest — podobnie jak duch kochanka z „Romantyczności“ — w „białą sukienkę“:

„ . . . . zapada podłoga
I blade widmo powstaje;
Zwraca stopy ku pasterce
Białe lice i obsłony,
Jako śnieg po nowym roku.
Wzrok dziki i zasępiony
Utopił całkiem w jej oku.
Patrzcie, ach patrzcie na serce!
Jaka to pąsowa pręga,
Tak jakby pąsowa wstęga,
Albo jak sznurkiem korale,
Od piersi aż do nóg sięga.

Co to jest, nie zgadnę wcale!
Pokazał ręką na serce:
Lecz nic nie mówi pasterce.

Stoi „niemo, głucho, nieruchomie, jak kamień pośród cmentarza". Jest zasadniczo odmienny od widma okrutnego pana, które Guślarz nazywa również upiorem („Wszelki duch! jakaż potwora! Widzicie w oknie upiora?")

Więcej może, aniżeli „dym i błyskawice" „włos rozczochrany" i trzask iskier, sypiących się dookoła głowy — przeraża gromadę nieruchomość i grobowe milczenie kochanka pasterki. Tę niemotę objaśni Guślarz po latach w IX. scenie III. części „Dziadów":

„On żył może, gdym go badał,
Dlatego nie odpowiadał".

Ten późny komentarz nie jest niezbędny. Wszakże upiór w „Dziadach" wileńskich ma widoczne pokrewieństwo z milczącem widmem Jasia z „Romantyczności" — nadto zaś nie odpowiada on w drugiej części poematu tylko na wezwania Guślarza. Z pasterką prowadzi on niemą dla innych rozmowę, która wyraziła się w jej uśmiechu („Czegoż uśmiechasz się? czego? Co w nim widzisz wesołego?)" i we wspólnem opuszczeniu kaplicy.

Nietylko treść IV. części „Dziadów" oraz wstępnego wiersza „Upiór" — ale i rysy, zawarte w pierwszej aparycy i ducha, podają w wątpliwości późniejszy, drezdeński komentarz końcowej sceny obrzędu. Raczej przypuszczać trzeba, że pierwotnie miał poeta na myśli jedynie ducha samobójcy, nie zaś żywą postać, która wyszedłszy z pod podłogi udaje nieboszczyka. Strumień krwi, płynący z rozdartego serca i niemy gest ręką, objaśniają fakt i sposób śmierci.

Ta poza ma podkład literacki. Właściwa jest mitologii Ossyana, jak to już dawniej zaznaczyliśmy[1]) oraz balladom

---

[1]) Zob. Szyjkowski Maryan: „Ossyan w Polsce", Akad. Umiej., Kraków 1912, str. 33.

Hölty'ego [2]) — a nadto ma bardzo bliską antecedencyę w przypisywanej dawniej Mickiewiczowi „Karylli" (drukował „Tygodnik Wileński" 1819 r. w maju). W tej przeróbce z „Dekamerona" jawi się we śnie przed Karyllą duch zabitego, „pokazuje przebite dwiema strzałami i razami sztyletów piersi...", poczem wzywa, ażeby szła za nim i prowadzi za sobą.

Powód tragicznego końca i pośmiertnej zjawy na obrzędzie „Dziadów" nie jest wyraźnie podany. Nie wiadomo, czy upiór, wyłaniający się z pod podłogi już po skończonej uroczystości, należy do gromady pokutujących duchów. Nie przyszedł na zaklęcie i nie wyraża żadnych pragnień. Nie występuje też w charakterze mściciela. Zaklęła go zapewne w widomą postać tęsknota pasterki, która usiadła na grobie w żałobnej szacie, choć „mąż i rodzina zdrowa"

Pomiędzy niemi toczy się niepochwytny dla innych uszu dyalog — rozgrywa się tragedya miłosna, której istoty nie mieszczą ramy ludowego święta zmarłych.

Przebieg tej drugiej, osobistej akcyi przedstawi poeta na innym terenie, w celi księdza-filozofa i wychowawcy, który nauczył go czytać „w pięknych księgach i w pięknem przyrodzeniu", a przez to, wyrobiwszy w uczniu czułość serca i wyobraźni, stał się pośrednim sprawcą późniejszej jego tragedyi miłosnej.

Fragmentaryczność „Dziadów", brak pośredniego, w dramacie miłosnym centralnego ogniwa pomiędzy drugą a czwartą częścią dzieła — utrudnia w wysokim stopniu śledzenie rozwoju i zmian, którym ulegał pomysł upiora. Trochę nowego światła rzuca na tę sprawę korespondencya filomatów, a w szczególności wzajemna wymiana listów na temat „Dziadów" pomiędzy Mickiewiczem a Czeczotem. Na usilne nalegania przyjaciół (Czeczota i Zana) donosi poeta 25 stycznia 1823 roku: „Dziadów

[2]) Zob. Bruchnalski Wilhelm: „Przyczynki do genezy Upiora i drugiej części „Dziadów" w „Księdze pam. Uniw. lwowsk.", Kraków 1911. Oprócz wzmianki Mickiewicza w przemowie do I. tomiku poezyi, wspomina nazwisko Hölty'ego Czeczot w liście do Mickiewicza z 18. I. 1823 r. — zob. „Korespondencya filomatów", Archiwum, cz. I., Kraków 1913.

część większą odeszlę; nic nie umiałem poprawić.... do części drugiej nie staje kilku wierszy w dorobionem kilkunastowierszowem przejściu, a i te trudno mi dorobić". .

Za przejście (raczej przeskok) od II. do IV. części poematu można uważać jedynie końcową scenę obrzędu, w której jawi się uparte widmo, związane tajemniczym węzłem z pasterką.

W części czwartej „upiór" już ma wyraźne rysy Gustawa, pasterka zaś porzuca anachronistyczny kostyum sielankowy i okazuje się Marylą.

Wysnuty z osobistych przeżyć autora „Romantyczności" pomysł opowiedzenia tragedyi własnego serca przez usta upiora — nosi w sobie również ślady literackich refleksów. Zwrócono już uwagę na ustęp tłómaczonego przez Mickiewicza „Giaura" Byrona, w którym „upiór"

„ . . . . . . z grobu wyłażąc wieczorem
Pójdzie nawiedzać krainę rodzinną".

Ważniejsze bodaj znaczenie mógł mieć w tym kierunku pseudo-Byronowy „Upiór", przerobiony na scenę i wydany drukiem w 1821 roku[1]). Głośne „melodrama" grane z olbrzymiem powodzeniem w Warszawie — a zapewne i w Wilnie — musiało działać już samą fakturą sceniczną na wyobraźnię twórcy „Dziadów".

Występujący w akcyi „geniusz małżeństw", który nie dopuszcza do skojarzenia się nieszczęsnego ducha z Malwiną, zawiera jakby aluzyę do życiowej sytuacyi kowieńskiego nauczyciela. Sam upiór, jakkolwiek krwawy i okrutny, budzi za pierwszem zjawieniem się w sercu Malwiny współczucie, pociąga ją ubezwładnia rysem męki, która widnieje na twarzy potępieńca.

Oto jak opowiada bohaterka o tej strasznej scenie, którą —

[1]) Zob. Szyjkowski M. „Dzieje polskiego Upiora przed wystąpieniem Mickiewicza". Rozpr. Akad. Um., Wydz. filol. 1917. Rozprawa, którą ogłaszamy obecnie w „Przegl. Powsz." stanowi w pomyśle i przeprowadzeniu integralną część pracy, powyżej cytowanej Jako taka powinna być uważana za „Dziejów polskiego upiora" część drugą.

jak sądzi — przeżyła w sennem widzeniu pod skałą, zwaną „grobem Fingala": „Widma wybladłe wychodzą z grobów na pół otwartych. Jedno z nich ku mnie zmierza; dreszcz mnie ogarnął. Lecz przez moc jakąś zostałam jak wryta, nieporuszona i oczy moje nie mogły się oderwać od strasznego zjawiska. Wpatrzyłam się w nie. O zadziwienie! ujrzałam rysy młodzieńca, był blady i zdawał się cierpieć; jego oczy, wlepione we mnie z wyrazem najtkliwszym, zdawały się żądać pomocy i im się bardziej ku mnie przybliżał, tem się bardziej bojaźń moja, którą uczułam, zmniejszała. Ale gdy już był mnie blisko, gdy jego twarz zdawała się mojej prawie dotykać — o przestrachu! oczy jego stały się zapadłe, nadzwyczajnym iskrzały ogniem".

Poparte nazwiskiem Byrona senzacyjne widowisko, wprowadzające upiora, jako bohatera, rozporządzającego 36-ciogodzinnem pozornem życiem, które przedłużyć może jedynie małżeństwo z Malwiną — nie pozostało zapewne bez wpływu na ostateczne skrystalizowanie się pomysłu kreacyi Gustawa-pustelnika, którego od przybrania „larwy potępieńca" i wywarcia zemsty powstrzymuje jedynie siła miłosnego uczucia.

Gustaw zginął śmiercią samobójcy. W noc zaduszną, obdarzony trzygodzinnym okresem doczesnego trwania, przybywa do celi księdza, ażeby życie swoje „ścisnąć w trzy krótkie godziny": miłości, rozpaczy i przestrogi.

Jawi się ubrany dziwacznie w liście, ciągnąc za sobą towarzysza: gałąź jedliny. W tych akcesoryach można dopatrywać się śladu wyobrażeń ludowych, które duchom samobójców przypisują chętnie właściwości upiora, doradzając wbijać w gardło lub w serce trupa kołek osikowy, „ażeby nie był upiorem" [1]). W opisie zabobonów mazowieckich zanotował Kolberg zwyczaj, że „na mogiłach przypadkowo zabitych, czy to po lasach, czy przy gościńcach, każdy z przechodzących winien zawsze porzucić gałązkę... Znaczenia zwyczaju tego lud dzisiaj już nie rozumie, ale go tradycyjnie aż dotąd przechowuje" [2]).

[1]) Zob. Kolberg „Lud", Lubelskie, str. 92, Chełmskie str. 141.

[2]) Ibidem, Mazowsze I. str. 217. Podobnie lud chełmski rzuca kije lub gałęzie na groby zmarłych śmiercią gwałtowną. (Chełmskie I., str. 180).

Gałąź w ręku Gustawa jest — być może — tego rodzaju refleksem folklorystycznym.

Najpełniej wystąpiło tło ludowe w wierszu wstępnym p. t. ‚,Upiór". Napisał go Mickiewicz już po wysłaniu do Wilna ,,Ułamków z poematu Dziady", zawiadamiając Czeczota w liście z 1 lutego 1823 roku: ,,napisałem kilkanaście strof nibyto prologu p. t. ,Upiór".

Z wiersza tego nie był zadowolony. Załączając go do listu w tydzień później, tak o nim pisał: ,,Według obietnicy jedzie Upior. Kiedy w niedostatku dawnych Bogów Muza obcuje z dyabłami, nie dziw, że się tworzą podobne monstra. Ja, ponieważ wydałem wyrok o dawniejszych płodach, o tym ogonie nic nie powiem: nie masz tu nawet ani piersi ogniem buchających, ani oczu zapalonych, bo tylko ogon. Ty, Janie, jeden z tych, którzy najlepiej tego upiora zrozumieją, znajdziesz w nim interes; innym przyda się do zrozumienia rzeczy, nakoniec jest to ostatnia podobna robota w tym rodzaju, przynajmniej na długo" (do Czeczota, 8 lutego 1823 r.).

Przeciwko tej surowej autokrytyce zaprotestował Czeczot krótko: ,,Upiór twój dobry; oddałem Lelewelowi" (15 luty 1823). Zdając sprawę z rozbieżności wrażenia, jakie sprawił nowy poemat w kołach klasyków i romantyków, kończy korespondent: ,, . . . romantycy znajdują geniusz twórczy, a k o b i e t y p ł a c z ą n a d u k o c h a n y m U p i o r e m"

Płacz kobiet wywołał element subjektywny, który po raz pierwszy w poezyi polskiej podłożony został pod motyw upiora.

Ten wiersz Mickiewicza rozpada się na dwie zbyt luźnie w konstrukcyi wewnętrznej związane części. Osiem zwrotek wstępnych ma znaczenie dekoracyjne. Kreśli okoliczności czasu i miejsca, motywy zjawienia się i charakterystykę wyglądu upiora. Na tę całość złożyły się rysy literackie i etnograficzne. Ich złożenie każe zaliczyć ,,Upiora" do tej kategoryi duchów, które, wziąwszy początek w balladzie niemieckiej, stoją na linii ,,romantyki grozy" [1]) W poezyi polskiej prototyp tego rodzaju

[1]) Nowy wzór w balladzie Hölty'ego ustalił dla "Upiora" Bruchnalski l. c.

stworzył Niemcewicz; wśród ballad Mickiewicza najbliżej „Upiora“ stoi Józio, który „poszedł i umarł z miłości“ („To lubię“).

Zdaniem etnografów ballada Mickiewicza o „Upiorze“ „jest zupełnie ludową, treść jej albowiem w każdej okolicy jest u nas znajoma i opowiadana“ [2]. W istocie jednak treść pierwszej części „Upiora“ nie musiała być we wszystkich rysach czerpaną bezpośrednio z „pieśni gminnej“. Czas i miejsce: pora nocna i cmentarz — są wspólne i konwencyonalne zarówno dla folkloru, jak i dla literackich opracowań. Peryodyczny powrót potępionego ducha pomiędzy ludzi, który w podaniach ludowych może odbywać się o każdej północy albo też tylko „na nowiu księżyca w noc ciemną, a szczególniej w noc wietrzną lub przy księżycu w noc pochmurną“, trwa zaś aż do piania kura — ten termin ograniczył Mickiewicz do jednorazowego jawienia się w noc zaduszną, a z drugiej strony rozszerzył do czwartej niedzieli („aż gdy zadzwonią na niedzielę czwartą“).

Najdokładniej wyobrażeniom ludowym odpowiada pierwsza chwila zjawienia się ducha samobójcy:

„ . . . upiór skoro wyszedł z ziemi
Oczy na gwiazdę poranną wywrócił.“ [3])

Jęk, buchanie płomieniem, skrwawione piersi, kara i pokuta, a wreszcie faktura przedstawienia (opowiadanie w ustach zakrystyana) znajdują się już w opracowaniach balladowych (polskich i obcych) przed Mickiewiczem.

Zupełnie odmienny charakter nosi druga część wiersza, miłosna skarga upiora. Jedynie wzmianka o peryodyczności kary, oraz przypomnienie trupiej głowy („może się trupiej nie ulęknie głowy“) wiąże tę spowiedź Gustawa z balladowym wstępem.

Zasadniczym celem tej lirycznej konfesyi jest rozrachunek z tymi wszystkimi, którzy nie umieli, czy nie chcieli docenić

---

[2]) Kolberg, „Lud“ II., str. 194.

[3]) Kolberg l. c. str. 95 (Upiór) „po wyjściu z ziemi oczy swe na wschód obraca“. W nocie: „Mickiewicz także w swej balladzie: Wstęp do Dziadów, użył tego przesądu ludu“.

siły i charakteru miłości poety. Nawet najbliżsi „zwali tęsknotę dziwactwem, przesadą“. Z ogłoszonej korespondencyi wynika niedwuznacznie, że do „śmieszków“ należał Zan, do nieproszonych zaś „radców“ Jeżowski. W czwartej części poematu ten wzgląd został poruszony w ogólniejszym zakresie ze stanowiska walki dwóch kierunków. W „Upiorze“ powrócił poeta do tej sprawy w zacieśnionym obrębie osobistych wyjaśnień. Wiersz ten miał „przydać się do zrozumienia reszty“. Czeczot, który okazał najwięcej odczucia i szacunku, patrząc na rozgrywający się dramat serca przyjaciela, musiał rzeczywiście „najlepiej tego upiora zrozumieć“, jak to przypuszcza sam twórca „Dziadów“

* * *

Motyw upiora, pojawiwszy się przed wiekami na tle teologicznej walki *cum maleficio*, przeszedłszy następnie fazę sporu kulturalno-obyczajowego w epoce oświecenia — staje się następnie niemal równocześnie wątkiem literackim i zagadnieniem ludoznawczem Jako takie ma w dumach i balladach polskich przedewszystkiem znaczenie dekoracyjne, które oddziałać miało na wyobraźnię czytelnika.

Mickiewicz znaczenie to rozszerzył w kierunku sfery uczuciowej. Stanąwszy na linii „królowej ballad“ „Lenory“, nadał jej charakter swojski i oryginalny, nietylko przez mechaniczną lokalizacyę szczegółów zewnętrznych, ale przez zużytkowanie żywiołów swojskich we własnej oryginalnej formie.

Stworzywszy polską balladę, posunął się dalej, przybrawszy sam maskę upiora i przetwarzając w ten sposób wątek epicki na środek subjektywno-liryczny.

Jest to najwyższy szczyt ideowy, który motyw upiora osiągnął w poezyi polskiej, Z tego szczytu zeszedł sam twórca z chwilą, gy Gustaw przerodził się w Konrada. Już nie jedna miłosna rana, ale ran tysiące pokryło jego piersi:

Pierś miał zbroczoną posoką,
Bo w tej piersi jest ran wiele:
Straszne cierpi on katusze,
Tysiąc mieczów miał on w ciele
A wszystkie przeszły aż w duszę.

„Któż weń wraził tyle mieczy?“ — pyta kobieta w ostatniej scenie III. części „Dziadów“. „Narodu nieprzyjaciele“ — odpowiada Guślarz.

Na bój za miliony wybrał się Konrad z rozbudzoną pieśnią zemsty na ustach.

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna;
Krew poczuła: z pod ziemi wygląda
I jak upiór powstaje, krwi żąda.

Upiór przeradza się w wampira, który myśl o zemście wpija w dusze rodaków, wysysa krew wroga i w myśl zaleceń starodawnych ciało jego rąbie toporem:

By nie powstał i nie był upiorem.

Wnet jednak tę „pieśń szatańską“ przytłumił w duszy Konrada ksiądz Piotr, wytyczając dla niej inne, słoneczne przestwory zbawczej miłości.

Maryan Szyjkowski.

704-5